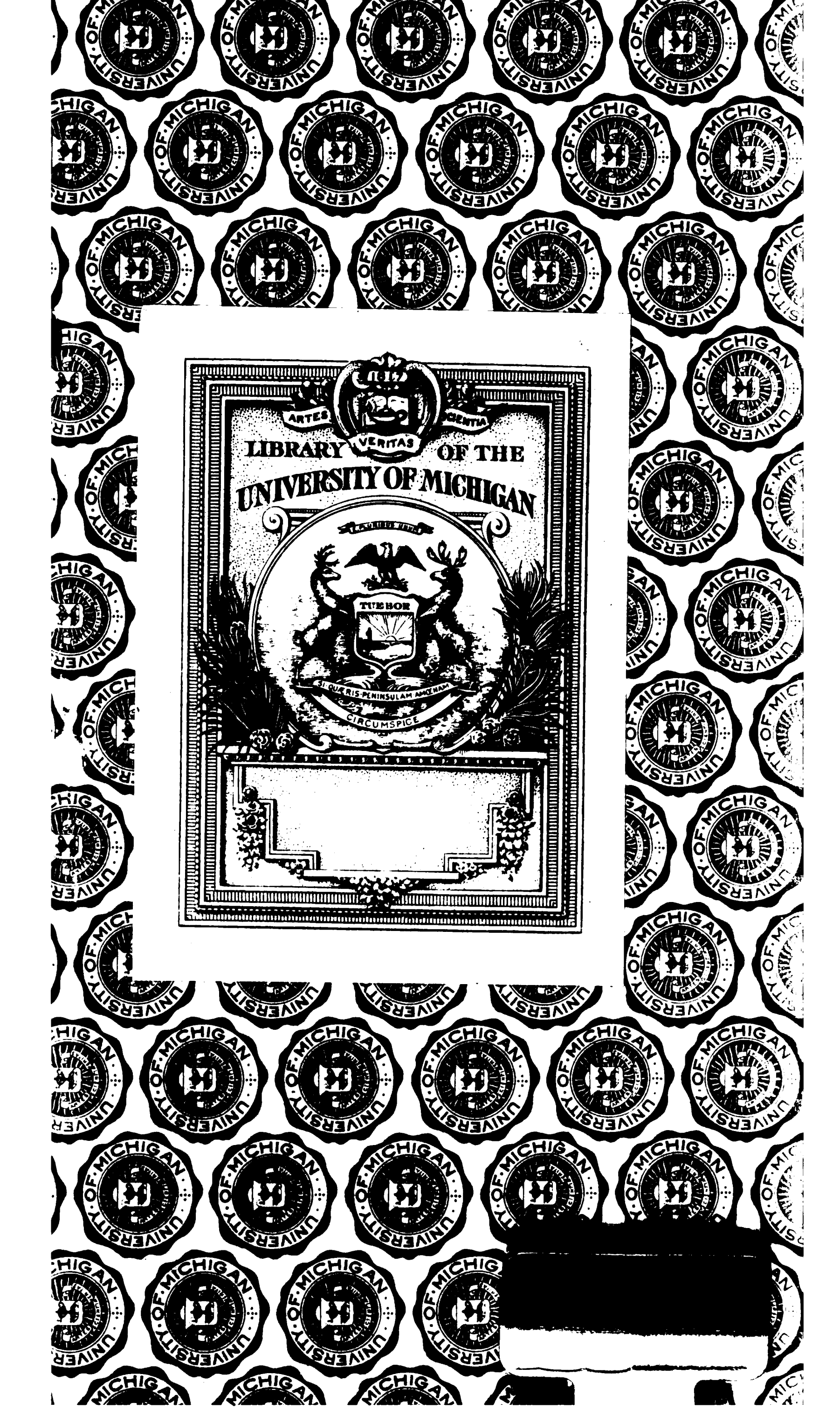
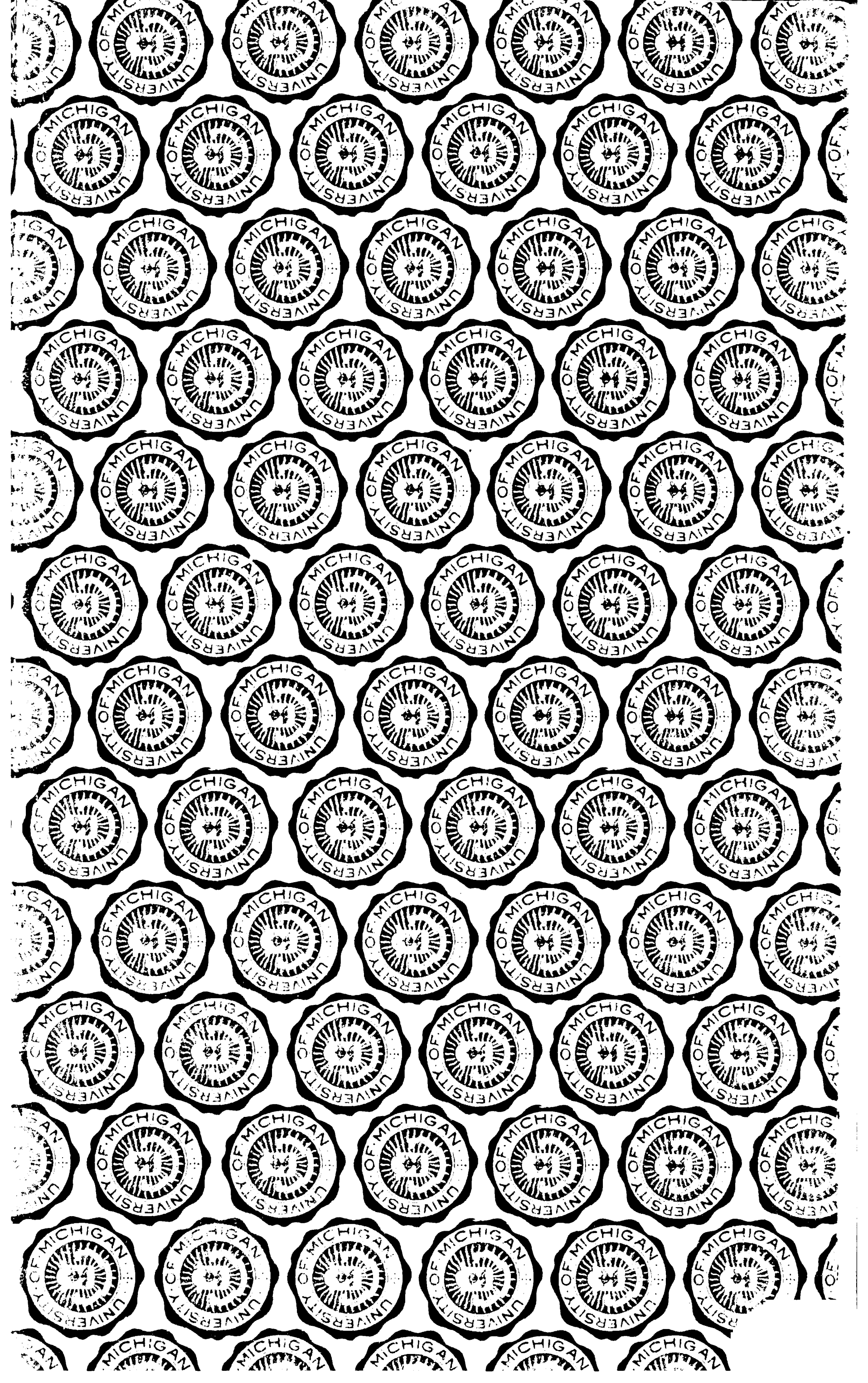
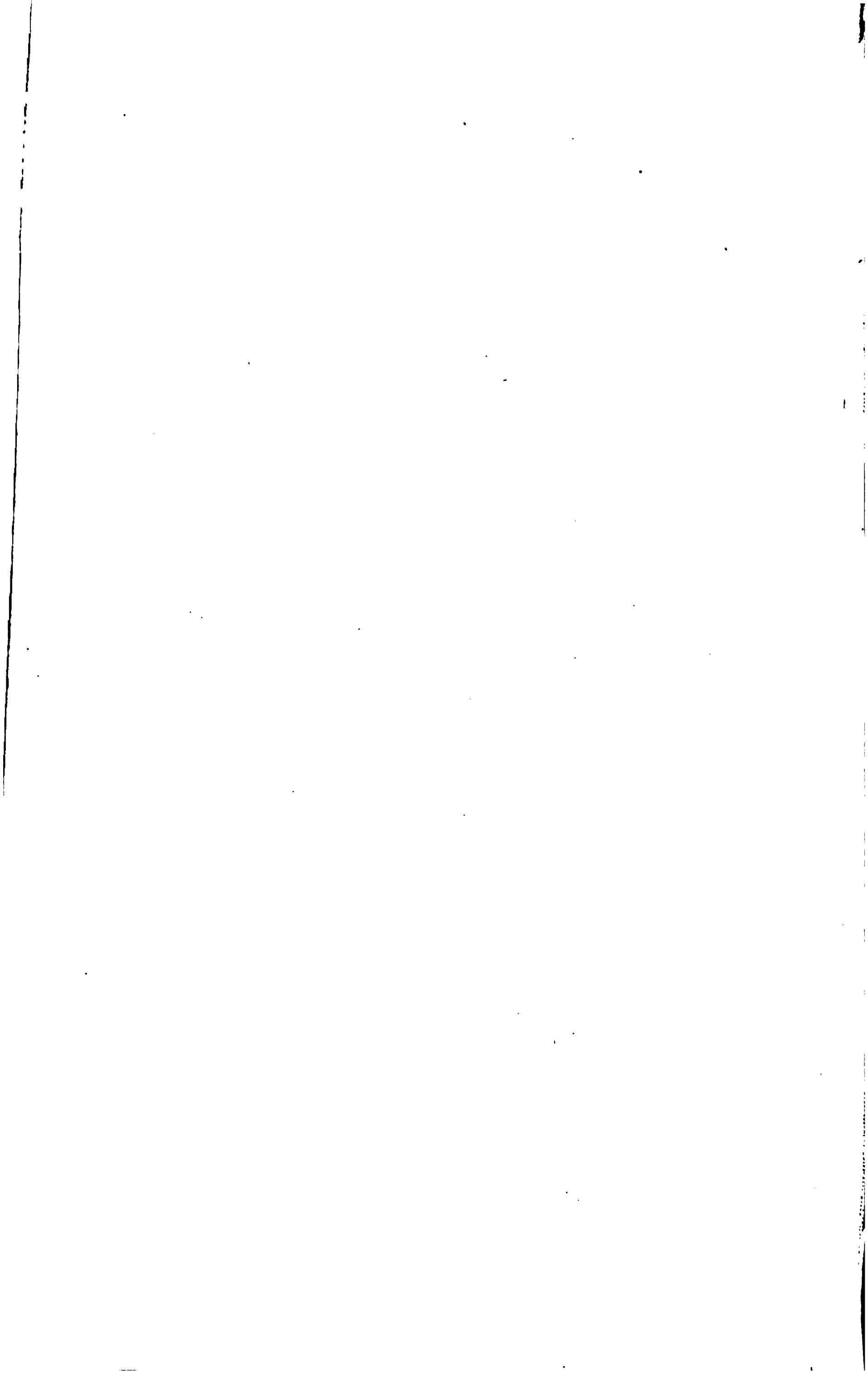
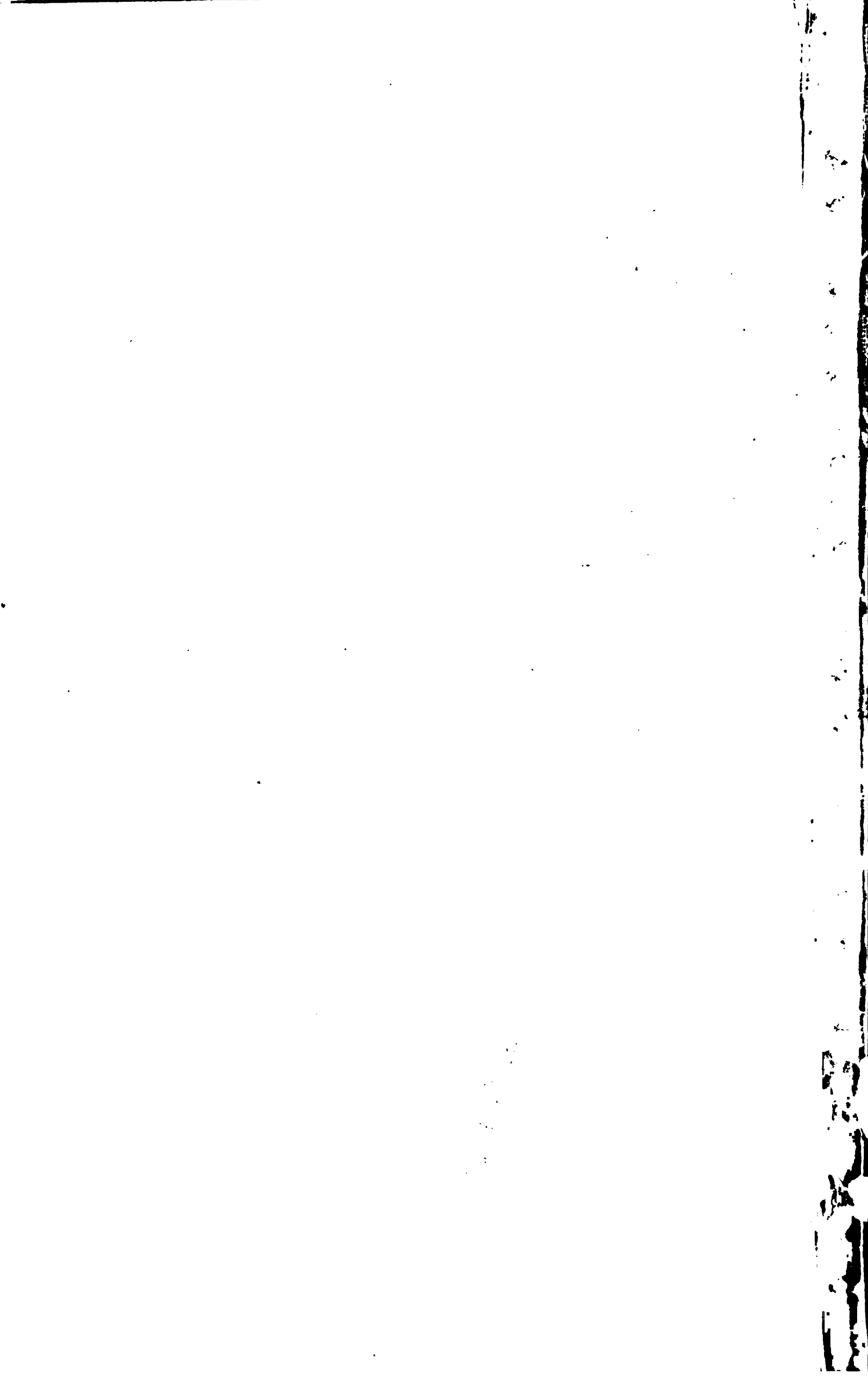


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE


UNIVERSITY OF MICHIGAN





Johann Elias Schlegel

von

Dr. Eugen Wolff,
Privatdocent an der Universität Kiel.

Zweite Ausgabe.

Kiel und Leipzig.
Verlag von Lipsius & Tischer.
1892.

Johann Elias Schlegel wurde am 28. Januar 1718 in Meißen geboren. In demselben Jahre besang der Schlesier Christian Günther den durch Prinz Eugens Heldenthaten erkämpften Frieden von Passarowitz: aber Christian Günther verkam nach wenigen Jahren im Elend, und der „lange Kerl" Johann Christoph Gottsched, der vor preußischen Werbern nach Leipzig geflohen war, übernahm alsbald die Führung der deutschen Litteratur. Als Schlegel allzu früh 1749 starb, hatte soeben sein sächsischer Landsmann Gotthold Ephraim Lessing mit dem „jungen Gelehrten" den ersten Erfolg auf der deutschen Bühne davongetragen.

Johann Elias Schlegels Vorfahren waren Geistliche, welche genug Gefühl der eigenen Würde besaßen, um sich des ihnen verliehenen ungarischen Adelstitels nicht zu bedienen.[1]) Elias' Vater Johann Friedrich lebte als kursächsischer Appellationsrath und Stiftssyndicus in Meißen; er hatte die Tochter des dortigen Superintendenten Wilke, Ulrika Rebecka, geehelicht. Unser Johann Elias war der zweite Sohn des Paares; von seinen jüngeren Geschwistern haben sich namentlich Johann Adolf und Johann Heinrich litterarisch bethätigt, jener besonders durch geistliche Gesänge und eine deutsche Batteux-Ausgabe, dieser durch historische Schriften und eine metrische Thomson-Uebersetzung. Trotzdem die berühmte Industriestadt Sitz der trefflichen Fürstenschule St. Afra war, genoß Elias bis in sein 15. Jahr im väterlichen Hause Privatunterricht.

In welcher geistigen Atmosphäre er hier unter oberster Anleitung seines Vaters aufwuchs, läßt sich mit überraschender Deutlichkeit aus der handschriftlich noch erhaltenen Gedichtsammlung Johann Friedrich Schlegels erkennen.[2]) Wie gering auch ihr poetischer Werth sein mag, sie giebt ein glückliches Bild der litterarischen Strömungen in Elias' Jugendzeit und veranschaulicht zugleich in ungewöhnlichem Maße die geistige Vererbung. Anfangs findet sich neben Gelegenheitsgedichten viel Anakreontisches, mit den Jahren nehmen die Episteln zu, dazwischen stehen Arien (Cantaten) und Erzählungen, bis dann Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre religiöse Gedichte voll Gottvertrauen überwiegen. Hier haben wir die Lyrik von Elias und Adolf Schlegel im Keime vor uns. Für die vernünftig abwägende, jedem Extrem abholde Richtung, in welcher sie erzogen wurden, ist gleich das Eingangsgedicht charakteristisch:

Wer stets auf seinen Büchern liegt,
Wer stets mit Lieben sich vergnügt,
Weiß weder Ziel noch Maß zu üben.
Man mische Scherz und Ernst mit ein,
Weil doch die Musen Jungfern sein,
Die einen steten Wechsel lieben.

Sonst sind vor allem die Gelegenheitsgedichte bezeichnend, deren Adressen die gesammte Gevatterschaft umfassen: auf Promotionen, Hochzeiten, Wochenbetten und Todesfälle der Honoratioren von Meißen und Umgegend werden gewaltige Lobesepisteln dem Papiere anvertraut; sie preisen die rein bürgerlichen Tugenden, stets voll gebührender Ehrfurcht vor der Obrigkeit und besonders voll Unterthänigkeit gegen den Landesherrn. Selbst eine langathmige Lobhudelei auf die Geißel des Landes, den Grafen Brühl, wird uns nicht erspart: „Gedanken bei dem Bau des Hoch-Reichs-Gräflich Brühlschen Palais in Dresden, als S. Excellenz zu gleicher Zeit von einer harten Krankheit genesen und mit der glück-

lichen Geburt eines jungen Grafen erfreut wurden"! Aber inmitten dieser Oede ertönen plötzlich vereinzelt wirkliche Herzenstöne, welche auf Selbsterlebtes, auf wahre Empfindung hindeuten. Am meisten gilt dies von einzelnen anakreontischen und den religiösen Liedern, die auch in der Form etwas flüssiger sind als die übrigen — wie schon Johann Heinrich Schlegel[3]) anerkennt — nicht immer correcten Versuche. Zur Kennzeichnung des Einflusses, welchen der Vater auf Elias ausübte, genügen wenige Proben anakreontischer Manier:

Die Küsse.

Mein Engel will mit tausend Küssen
Mir die lange Zeit versüßen,
Nur, spricht sie, schweige bei der Lust;
Doch dieses ist mein größtes Quälen,
Daß ich den Handel soll verhehlen.
Ihr Küsse, die ihr meiner Brust
Und dem in Sehnsucht kranken Herzen
Ein Labsal seid vor alle Schmerzen,
Wofern ich soll verschwiegen sein,
So drückt mir euer Siegel ein.

Ob sich die Sonne oder die Welt bewege.

Wer etwa gerne wissen will:
Ob statt der Sonnen unsre Erde
In einem Lauf beweget werde,
Studire nur nicht allzuviel
Und quäle sich mit langem Dichten,
Er lege Sorg' und Bücher hin,
Dieweil ich schon versichert bin,
Es werd' es[4]) ein Glas und Wein verrichten,
Er trinke etwa dreißig mal
Und mehre wie er will die Zahl,
So wird er augenscheinlich sehen:
Daß sich die Erde wolle drehen.

Der verliebte Mönch.

Ich bin ein Mönch, daß Gott erbarm!
An Flammen reich, an Keuschheit arm,
Doch soll ich einsam leben!
Wiewohl ich geh' es endlich ein,
Doch müßt ihr, soll ich Pater sein,
Mir eine Nonne geben.

Man sieht, Prüderie war trotz der geistlichen Ahnen kein Erbtheil der Familie Schlegel. Bürgerliche Ehrbarkeit, Lebensgenuß mit Mäßigung, ungewöhnliche Geistesgaben, Hang zur Poesie und Wissenschaft, das war der geistige Besitz, den Elias im Elternhause aufnahm. Bezeichnend bleibt es, daß der Einfluß des Vaters auf seinen Bildungsgang innerlich und äußerlich nachweisbar ist, während wir von seiner erst 1736 verstorbenen[5]) Mutter weder durch den brüderlichen Biographen noch sonst etwas erfahren; darum fehlte ihm auch jede Spur von „Frohnatur." — Die liebliche, aber jedes großen Charakteranstrichs bare Lage von Meißen, sowie der Weinberg, welchen sein damals noch vermögender Vater in Besitz hatte,[6]) erklären neben den anakreontischen Gedichten des Vaters alles, was dem jungen Elias an Lebenslust innewohnte.

Mit Kenntnissen ausgerüstet, welche manchem andern als Vorbereitung für die Universität genügt hätten,[7]) trat er Ostern 1733 in die kursächsische Landesschule Pforta ein, wohin ihm zwei Jahre später sein Bruder Adolf folgte.[8]) Schon in Meißen hatte Elias, angeregt durch die Gedichte von Neukirch, Hanke und wohl nicht in letzter Linie durch die poetischen Versuche seines Vaters, erträgliche deutsche Verse verfaßt, auch bereits eifrig den Plautus studirt.[9]) In Schulpforte nun wurde das Studium der Griechen und Römer besonders gepflegt. Metrische Uebersetzungen aus ihnen und eigene poetische Versuche in lateinischer Sprache wurden häufig angefertigt. Latein war die Umgangssprache,

die Schüler der oberen Klassen genossen den gesammten Unterricht in lateinischer Sprache. Das Studium der Muttersprache aber ward arg vernachlässigt: deutsche Schriften wurden spärlich gelesen, manche waren ausdrücklich verboten, deutsche Aufsätze und Vorträge fast gänzlich unbekannt, so daß Verstöße nicht nur gegen die deutsche Stillehre, sondern auch gegen Grammatik und Rechtschreibung häufig genug vorkamen. Nicht besser war es mit dem Unterricht im Französischen bestellt.[10]) — Die würdige Anleitung, welche er von seinen Lehrern wenigstens in den klassischen Sprachen genoß, der edle Wetteifer mit begabten Genossen und die freimüthigen Rathschläge seines Vaters vereinten sich mit ernstestem Privatstudium, um alle Talente des strebsamen Jünglings gründlich und glänzend auszubilden. Namentlich des Vaters wachsames Auge ruhte auch aus der Ferne beständig auf der Entwicklung des Fürstenschülers: er warnte vor dem Hauptfehler der Schulen, dem unzweckmäßigen Lernen, dem Lernen fürs künftige Vergessen, er ermunterte zu fruchtbaren Uebungen, welche dem Jüngling frühzeitig eine formelle Versgewandtheit verschafften: so unternahm der unermüdlich fleißige Elias schon 1735 eine poetische Uebersetzung des vierten Buchs der Georgica von Virgil, welche er ebenso wie seine folgenden Uebertragungen Horazischer Episteln immer und immer wieder überarbeitete; auf des Vaters Rath begann er auch 1737 Xenophons Cyropaedie deutsch wiederzugeben, — Arbeiten, welche sich noch nach seinem Tode unter seinen Handschriften fanden. Natürlich war es, daß der loyale Beamtensinn des alten Johann Friedrich Schlegel den talentvollen Sohn bei alledem von jeder genialischen Ausschreitung fernhalten wollte: „Absonderlich hüte Dich," schrieb er, „wenn Du Lust zur Poesie hast, vor der Satire."[11])

Neben Euripides, Sophokles und Horaz bildeten die französischen Tragiker, sowie Hedelin und Boileau sein

Privatstudium; von deutschen Dichtern schulte er sich namentlich an Opitz und Canitz; dabei gewann sein poetischer Drang durch das Studium von Gottscheds „Kritischer Dichtkunst“ eine erste entscheidende Form.[12]) So ausgerüstet wagte sich Elias Schlegel an eigene dramatische Arbeiten, deren erste Frucht 1736 eine Tragödie „Hekuba“ war.

In Anlehnung an drei antike Tragödien entstanden, deren benachbarte Stoffkreise Schlegel verschmolz, ist dieses erste regelmäßige deutsche Originaltrauerspiel — denn Gottscheds „Musterstück“ ist kein Original — zugleich der erste Versuch unserer Litteratur des 18. Jahrhunderts, unmittelbar auf die Antike zurückzugreifen. Während sich Gottscheds „Sterbender Cato“ bis in den 4. Act an ein französisches Drama des Deschamps, sodann an das englische Original des Addison in fast wörtlicher Uebersetzung sclavisch anschließt, hat der junge Fürstenschüler mit wirklichem Geschick aus den „Trojanerinnen“ und der „Hekuba“ des Euripides, sowie den „Trojanerinnen“ des Seneca die zusammengehörigen Theile der Fabel herausgearbeitet, so daß zur Handlung der griechischen „Trojanerinnen“ die Polyxena-Scenen der „Hekuba“ traten, woneben dann die Bergung des Astyanax in Hektors Grab und die Bekämpfung von Pyrrhus' Blutgier durch Agamemnon aus Seneca eingefügt wurden. Doch läßt Schlegel letzteres Moment um vieles stärker hervortreten und vereinigt, allerdings nur äußerlich, die beiden nach einander eintretenden Katastrophen des Euripides zum Schlußeffect der Tragödie. Nach Ausscheidung der Polydoros-Episode aus der „Hekuba“ und der verschiedenen Helena-Scenen aus den beiden benutzten „Trojanerinnen“ sowie schließlich des Chors ergab sich somit ein Tragödienplan, welcher Elias Schlegel sofort als ausschließlichen Schüler der Alten erscheinen ließ: keine Liebesintrigue nach französischem Recept, keine seufzende Zärtlichkeit, kein Conflict zwischen Herzensneigung und Pflicht, — freilich

überhaupt kein dramatischer Conflict! Nachdem sich Unglück auf Unglück über das Haupt der Hekuba ergossen (Vorfabel), wird ihre Tochter Polyxena als Todtenopfer für Achill geschlachtet und ihr Enkel Astyanax, um keinen männlichen Nachkommen Hektors am Leben zu lassen, vom Thurm herabgestürzt (Schluß); den Inhalt der Tragödie selbst bilden wesentlich die vergeblichen Versuche der unglücklichen Königin, diese letzten Prüfungen von sich und ihrem Stamme abzuwenden. Ebenso fehlt jede Spur tragischer Schuld, ja überhaupt ein eigentlicher Held, da Hekuba so wenig wie eine ihrer Töchter Trägerin der Handlung ist; daher kann es nicht überraschen, wenn der Dichter gelegentlich der ersten Ueberarbeitung des Dramas im Jahre 1742 ohne eine Aenderung des Grundplanes den Titel „Hekuba“ zu Gunsten des umfassenderen „Die Trojanerinnen“ fallen ließ. Gewiß ist die Königin das Bindeglied für beide Seiten der Handlung, indessen ist sie beidemal nur in zweiter Linie interessirt, so daß namentlich Polyxena, das unglückliche Sühnopfer des Achill, unmittelbarer tragische Sympathie herausfordert. In anderer Hinsicht wiederum könnte Agamemnon als die leitende Person des Dramas erscheinen, weil seine schwankende Handlungsweise den einzigen Knoten der Tragödie schürzt;[18]) doch fällt sein Charakter gerade, vorwiegend Schlegels Eigenthum, durch Einmischung moderner Züge aus der antiken Grundstimmung der Tragödie heraus: ganz abgesehen von seiner unköniglichen, trägen Schwächlichkeit, erscheint er religiös skeptisch (II, 1):

Unmöglich dichten stets die Götter nur auf Mord.
Nein! das betrogne Volk ehrt eines Mörders Wort;
Der Priester, der uns führt, hört, statt der Götter Stimme,
In sich vielleicht den Ruf von seinem eignen Grimme . . .
Und immer überläßt des Volkes Aberglaube
Dem Zorn des Himmels sich durch seine Schuld zum Raube.

Aehnlich steht es mit seinem freien politischen Sinne:

Zehn Jahre sei ich noch von meinem Vaterland,
Von Kindern und Gemahl, und was mich liebt, verbannt;
Eh' ich auf gräulichen entsetzlichen Altären
Der falschen Staatskunst will zum Opfer Blut gewähren.

Sonst hat der junge Dichter trefflich verstanden, sich in die antike Gefühlswelt einzuleben. Kassandra grenzt in ihrer prophetischen Verzückung stellenweise wirklich an wilde Erhabenheit:

Verstörte Gräber, auf, eröffnet euren Mund,
Und thut der Schatten Zorn, die man verletzet, kund! . . .
Sieh! wie des Glückes Zorn Ulyssens Lauf verwirrt,
Der seine Grenzen sucht und stets im Elend irrt. —
Und Agamemnon du! erkenne nur dein Ende!
Den, der ein Reich zerstört, erwarten Weiberhände . . .

Die edle Seelengröße der Polyxena und das herzzerreißende Weh ihrer Mutter, der greisen Hekuba, bieten eine nicht unrühmliche Nachahmung der antiken Vorbilder, wenn auch das Streben nach hoher Tragik, weil über die Kräfte des modernen Jünglings einer mittelmäßigen Zeit hinausragend, auf die Dauer zu kalter Declamation verflacht.

Darf somit Moses Mendelssohn „Die Trojanerinnen“ mit Recht „fruchtbar an edelmüthigen Gesinnungen“ nennen, so ist die Tragödie doch andererseits ebenso wenig „reich an Handlung“ als an Situationen, welche „das Herz mit Schrecken und Mitleiden erfüllen“, [14]) wenigstens im technischen Sinne des Wortes gewiß nicht, weil immer Entsetzen an die Stelle der Erschütterung treten muß, wo wir völlig Schuldlose als Opfer bluten sehen. Vergessen wir aber nicht, daß hier die antiken Dichter in einer ungleich günstigeren Lage waren: ihren Zuhörern bildete die Sage vom trojanischen Krieg einen geschlossenen Kreis, so daß dieselben jede seiner einzelnen Phasen in den Zusammenhang des Ganzen zu setzen wußten; ihnen war beim Opfer

der Polyxena wie beim Zerschmettern des Astyanax die für sein ganzes Haus verhängnißvolle Schuld des Paris einerseits, das spätere Geschick der hervorragendsten Griechenfürsten andererseits gegenwärtig, so daß sie die Wucht der Schicksalskette von Episode zu Episode in voller Tragik empfanden. Ueberdies hat der deutsche Dichter seine Position noch verschlimmert, indem er auf die ihm von Euripides dargebotene Bestrafung der Helena, und damit auf ein wirksames tragisches Sühnmittel, verzichtete.

Das Verdienst dieses in manchen Einzelheiten wohlgelungenen, im ganzen aber verfehlten dramatischen Versuches erweist sich nach alledem als ein doppeltes, doch so, daß beide Momente auf das engste zusammenhängen: Schlegel griff unmittelbar auf die Alten zurück, ohne sich des Maßstabes der Franzosen zu bedienen, und gab ebendadurch seiner Tragödie eine von keinem Zeitgenossen erreichte Würde. Soweit dieselbe eine Sache der Diction ist — und das ist hier vorwiegend der Fall — darf allerdings nicht außer Acht gelassen werden, daß die einzig vorliegende Fassung der „Trojanerinnen“ [15]) das Resultat zweier Ueberarbeitungen (von 1742 und 45) bildet, in welchen Vers für Vers gefeilt und gemodelt wurde; [16]) ja, bei längerem Leben würde der Verfasser, nach einer Andeutung [17]) zu schließen, noch weiter bemüht gewesen sein, die Würde der Sprache zu erhöhen. Schon hier stoßen wir auf ein Merkzeichen von Elias Schlegels gesammter Thätigkeit: seine Zeit konnte kein Genie gebären, welches die Höhen des Parnasses im Sturme nimmt; mühsam mußte er sich durch eisernen Fleiß Schritt für Schritt seinen Weg bahnen, durch immer neue Ansätze größere Beschleunigung zum Ziele zu gewinnen suchen.

Darum muß es auch von vorn herein doppelt verdächtig erscheinen, wenn die litterarische Kritik des 18. Jahrhunderts „Die Trojanerinnen“ als Schlegels vorzüglichste

Tragödie bezeichnet. Das Genie mag sich in kühnem Jugendfluge unmittelbar zu einer Höhe erheben, die es selbst nie wieder erreichen kann; der Weg des betriebsamen Talentes aber geht, zwar langsamer, aber sicher aufwärts. Wenn nun nicht nur Moses Mendelssohn, wie wir sahen, in den „Litteraturbriefen", sondern ebenso Löwen, Schmid und andere Kenner der Litteratur wie des Theaters [18]) dieses erste Stück Schlegels allen folgenden vorzogen, wenn es noch bis in die achtziger Jahre hinein ununterbochen als eine Zierde des Repertoires galt, [19]) so verdankt es diesen Ruhm den an Euripides angelehnten erhabenen Zügen, welche freilich einzig in der zeitgenössischen Bühnenlitteratur blieben. Indessen ist es kein Abfall, sondern ein Ausfluß unwillkürlicher Erkenntniß von den Grenzen seines Talentes und seiner Zeit, wenn sich Schlegel von nun ab schrittweise den Franzosen nähert: er vermochte antiken Geist nachzuempfinden, wo er sich in Stoff und Form anlehnen durfte; ein deutsches Theater durch selbstschöpferische Nachbildung der Antike war er aber nicht fähig zu schaffen; dazu fehlten auch alle äußeren Bedingungen, weil die Zeit weder große Stoffe bot noch große Charaktere bildete. Es war also nur folgerichtig, daß Schlegel nach einem modernen Mittler der griechischen Tragik auszuschauen begann. Das Ziel war überdies nicht der Anschluß an die Antike als Selbstzweck, die Aufgabe hieß — damals wie immer —: eine deutsche National-Litteratur zu schaffen; [20]) erwies sich ein Wetteifer mit der Antike als vorläufig aussichtslos, so war ein ergebnißreicher Anschluß an andere, näher stehende Muster fruchtlosem Experimentiren vorzuziehen. —

Denkwürdig wie dieser erste Anlauf erweist sich der zweite Versuch des jungen Fürstenschülers, ein deutsches Drama wesentlich in Anlehnung an die Griechen zu schaffen. Angeregt durch die „Iphigenie auf Tauris" des Euripides schrieb er 1737 ein Trauerspiel „Die Geschwister in

Taurien", welches gleichfalls, namentlich in den beiden letzten Akten, mehrfachen Verbesserungen (1739, 42 und noch später) unterzogen wurde; auch dieses Werk erhielt 1742 einen veränderten Titel „Orest und Pylades". [21]) Aus der Weise, in welcher Schlegel hier seine Quelle bearbeitete, spricht bereits die klare Erkenntniß mancher unverwischbaren Unterschiede zwischen antikem und modernem Empfinden. Deshalb begnügt er sich nicht mit Ausstoßung und Einfügung einzelner Motive, wobei wir sogleich die Tendenz obwalten sehen, nach französischer Manier die Verwicklung zu vermehren und so die Handlung zu bereichern. Er läßt daher Iphigenie ein Todtenopfer für Orest bereiten, welches dieser auffindet und in begreiflicher Neugier beraubt; in seiner krankhaften Raserei muß Orest sodann einen Eingeborenen verwunden und, zur Verantwortung gezogen, durch die Inschrift des Todtenopfers als Grieche verrathen werden. Ebenso geschieht die Entwirrung durch ein dem modernen Empfinden näher stehendes Mittel: wie schon Gottsched in der „Kritischen Dichtkunst" es für „keine Kunst" erklärt hatte, „durch einen unmittelbaren Beistand des Himmels eine Fabel glücklich auszuführen", so verzichtet Schlegel auf das directe Eingreifen der Athene und begnügt sich mit Veröffentlichung eines Orakelspruches. Ein ähnlicher Angleichungsversuch offenbart sich in dem Streben, die Rolle des antiken Chors bis zu einem gewissen Grade der Eutrophe, einer Vertrauten von Iphigenie, zu übertragen. [22])

Weitaus bedeutungsvoller aber ist die Erhebung der ganzen Fabel auf die Höhe moderner Sittlichkeit: nicht nur die wiederholte edelmüthige Aufopferung der beiden Freunde ist kräftig und zum größten Theil eigenartig herausgearbeitet, sondern Schlegel legte auch, freilich nachdrücklicher erst in der dritten Redaction (1742), direct den Gegensatz von Barbarei und Menschlichkeit in die Fabel.

Die Fliehenden werden eingeholt, aber zurückgekehrt ersiegen sie ihre Befreiung durch ihre sittliche Größe: während Euripides seine Athene dem Orest neue Menschenopfer gebieten läßt, verkündet hier (V, 5) Orest die Pflicht der Menschlichkeit, der Orakelspruch untersagt künftige Menschenopfer, König Thoas stirbt — wohl zur tragischen Sühne seiner Barbarei —, und der Hierarchus schließt:

> Hätt' euch kein Göttterspruch dem nahen Tod entrissen,
> So hätt' euch eure Treu' und Tugend retten müssen.
> Die machen Griechenland von unsrer Feindschaft frei:
> Wir ehren euren Bund und dieser Schwester Treu'.
> Hier soll kein Grieche mehr durch uns geopfert werden;
> Ihr selbst seid Opfer werth und Götter auf der Erden.

Wie weit deutet Elias Schlegel damit über seine Zeit hinaus! Ist dies nicht der Weg, auf welchem ein halbes Jahrhundert später Goethe in seiner „Iphigenie" antike Größe durch das Ideal moderner Humanität verklärt? Auch Goethe läßt, wie Schlegel, nicht ohne Absicht Orest auf offener Scene in seine Raserei verfallen, während sich der antike Dichter an dem epischen Bericht genügen läßt; auch der Gewaltige von Weimar führt, wie der Portenser Fürstenschüler, die Fremden von ihrer geplanten Flucht zurück; desgleichen erklärt Goethes Pylades (II, 1):

> Diana sehnet sich
> Von diesem rauhen Ufer der Barbaren
> Und ihren blut'gen Menschenopfern weg —

wie schon Schlegels Orest (V, 5) behauptet:

> Ich wollt' ein Heiligthum aus Mord und Gräu'l entführen;
> Und fern von dieser Wuth, der du ergeben bist,
> Bestimmt' ich ihr ein Land, das ihrer würdig ist . . .
> Nein, nein! Sie haßt den Mord, und Phöbus hat befohlen,
> Von euch, Barbaren, sie nach Griechenland zu holen.

Gewiß wird nun nicht behauptet werden dürfen, daß Goethe nur Schlegels Erhebung dieses antiken Stoffes ins

Modern-Sittliche weiter ausgeführt und mit vollendeter Kunst verwirklicht habe: gewiß konnte Goethe diese Idee auch aus seinem eigenen Innern schöpfen; indessen dürfen wir, angesichts der genauen Bekanntschaft Goethes mit Schlegels Tragödien, denen er — wie noch weiterhin ersichtlich werden wird — nach seinem eigenen Geständniß mehrfache Einwirkung verdankt, zweifellos eine Anregung voraussetzen, welche bei der eigenen Behandlung des Stoffes lebendig wurde oder vielleicht sogar direct die Aufmerksamkeit Goethes auf diesen Stoff hingelenkt hat — ähnlich wie Schlegels „Hermann" den Ausgangspunkt bildet, von welchem Goethe zum „Götz" geführt wurde.

Wie dem auch sei, es ergiebt sich, daß unserm Schlegel und sogar in seinen jüngeren Jahren bereits ein Verständniß von dem Unterschied antiken und modernen Geistes aufdämmerte, welches man gewohnt war als eine Errungenschaft unserer Klassiker zu bezeichnen. Nimmt man hinzu, daß die Versification, wenn auch weniger hoheitsvoll, weil selbständiger, als in den „Trojanerinnen", doch eine schulgerechte Würde nicht verleugnet, so wird der ungeahnte Erfolg, welchen unser Anfänger mit dieser Tragödie erzielte, leicht begreiflich.

Zunächst waren die Portenser stolz auf die Leistungen ihres Schulfreundes, der ihnen dramatische Vorlesungen unter ähnlichen Umständen wie später Schiller auf der Karlsschule hielt. Begeistert beschloß man, sich an die Aufführung der Stücke zu wagen. Ein solches Beginnen widersprach indessen zu offenbar den Gesetzen und Gewohnheiten der Fürstenschule, als daß an ein offenes Vorgehen zu denken war. So geschah die Vorstellung während der Fastnachtsferien in einer abgelegenen Zelle, nachdem verstohlen langwierige Vorbereitungen getroffen waren: der eine hatte die Scenen gemalt, der andere einen Himmel aus Pappe hervorgezaubert, während der dritte aus Schlafröcken und andern

Kleidungsstücken die Costüme und — Vorhänge zusammenflickte.[23])

Mit welcher Bewunderung man in Pforta zu diesem Phänomen emporblickte, ist aus der wunderlichen Art ersichtlich, in welcher Adolf Schlegel die dichterische Begeisterung seines Bruders beschreibt. Seit 1735 auf der Fürstenschule,[24]) war Adolf, der dortigen Lehreinrichtung gemäß, ein Jahr lang „Untergebener" seines älteren Bruders, der ihm denn nicht nur lehrplanmäßigen Unterricht ertheilte, sondern auch seinem Geschmack und seinem Hang zur Poesie die erste Ausbildung gab.[25]) „Tiefsinn und Feuer", erzählt Adolf,[26]) „blickten alsdann zugleich aus seinen Augen. Seine ganze Brust war dabei in Arbeit; sie athmete schneller; ihr Athmen ging in ein obwohl nicht wildes, doch gar lebhaftes Schnauben über, also, daß es jedem Ohre vernehmlich war. In diesem Zustande goß er seine Verse in vollem Strome oft zu Hunderten hin. Aber oft strich er des Morgens darauf mehr als die Hälfte durch, oder zog sie enger zusammen, oder achtete es nicht, sie zu dreißigen, vierzigen wieder umzuschmelzen; und zwar in gleicher Begeisterung, die sich im Durchlesen, wenn ihm hier und da eine neue Idee aufstieß, schnell wieder entzündete." — Wir sind zu sehr gewöhnt, die Dichtung zur Zeit Gottscheds als eine öde, trockene Sandwüste zu betrachten, als daß wir nicht diese gewiß überschwänglichen Worte eines Bruders grundsätzlich beargwöhnen sollten. Indessen liegen auch weitere Zeugnisse für die feurige Begeisterung unseres Elias Schlegel vor. Ein anderer Schulfreund, Johann Daniel Janozki, schreibt:[27]) „Mit dem ältern Herrn Schlegel kann man nicht umgehen, ohne ihn zu lieben. Er besitzet einen feuerreichen Witz,[28]) einen tiefen Verstand und eine reiche Erinnerungskraft ... Er hat sowohl in der deutschen, als in der römischen und griechischen Sprache die auserlesensten Schriftsteller gelesen. Unter ihrer Anweisung hat er vornehmlich

feinen Geschmack gereinigt. In den philosophischen Wissenschaften ist er gründlich. In der Dicht- und Redekunst kennet er die Quellen des Ergötzlichen. In der Mathematik ist er auch erfahren. In der Schreib- und Zeichnungskunst hat er niemanden über sich. Seine Aufführung ist edel. Er hat allezeit ein aufgewecktes, freudiges und dabei ernsthaftes Gemüth. Er hält sehr auf äußerliche Höflichkeit. Er ehret Hohe und Niedere. Er thut aber niemals etwas, welches sein Ansehen verringern könnte. Im Reden ist er annehmlich, ermunternd und nützlich, in Streitigkeiten bescheiden und freundlich. In Meinungen, so er genau untersucht und für richtig erkennt, ist er fest und beständig. Seine Handlungen sind überlegt. Er vertrauet sich niemandem, auch nicht einmal seinen Freunden. Im Glücke ist er mäßig, im Unglücke geduldig. Er bauet täglich an sich selber. Seine Leibesbildung ist männlich. Aus den Augen leuchtet eine deutsche Redlichkeit, und Ernst mit Zärtlichkeit vermischt hervor. Im Gange hat er etwas Gezwungenes an sich. In der Kleidung ist er ordentlich und nett, aber auch einigermaßen eigensinnig." — Hier haben wir ganz den Dichter der „Trojanerinnen" mit seinem „feuerreichen Witz" und seinem „gezwungenen Gang"!

Indessen blieb der Ruhm des jungen Dichters nicht in die engen Mauern der Fürstenschule gebannt: da er, wie auch später häufig, das Manuscript seiner „Geschwister in Taurien" in befreundete Hand gab, gelangte es vor die Augen der Neuberin, welche namentlich an der „Feinheit und Gewähltheit des Stils" so viel Gefallen fand, daß sie die Tragödie Anfang 1739 in Leipzig zur Aufführung brachte.[29]) Seitdem hat sich das Stück, später in der Umarbeitung als „Orest und Pylades", ungefähr ein Vierteljahrhundert auf der deutschen Bühne behauptet.[30]) —

Daß der Ehrgeiz des jungen Mannes durch diese Erfolge „gefährlich gesteigert" war, wie Gervinus behauptet,[31])

ist durchaus unbegründet; Elias Schlegel ging in seiner Bescheidenheit so weit, zu bedauern, daß sein Stück in der ersten unvollkommenen Gestalt an die Oeffentlichkeit getreten war.[32])

Wohl aber war der Ehrgeiz und Wetteifer seiner Mitschüler herausgefordert. Einer von ihnen, Baron Schell, wurde durch Schlegels Beispiel angeregt, eine Tragödie „Dido" zu schreiben. Da dieselbe „unregelmäßig" ausfiel, fühlte sich Schlegel, der mit den Regeln von Gottscheds „Kritischer Dichtkunst" vertrauter war, Anfang des Jahres 1739, kurz bevor er von Pforta schied, veranlaßt, dem Versuche des Freundes eine regelmäßige „Dido" entgegenzusetzen.[33])

Zu Grunde liegt natürlich das Epos des Virgil. Konnte sich somit Schlegel diesmal nicht an eine antike Tragödie anlehnen, so war er genöthigt, die dramatische Einrichtung des überlieferten Stoffes selbständig vorzunehmen. Entsprechend der Lehre von den drei Einheiten ist die Handlung auf den Tag von Aeneas' Flucht concentrirt. In geschickter und keineswegs aufdringlicher Weise melden bereits die ersten Scenen alles Wesentliche der Vorfabel. Entschlossen setzt das Drama mit den Worten des Aeneas ein:

Der Himmel will, Achat, und ich geb' ihm Gehör.
Die Ehre winkt: wohlan! Aeneas liebt nicht mehr.
Ich muß Carthagens Schloß und meine Dido fliehen
Und nach Italiens entfernten Ufern ziehen.

Aber damit ist auch sofort der dramatische Grundfehler des Stückes gegeben: wie in der Schlußabtheilung einer cyclischen Darstellung der Antiken sehen wir das Verhängniß über Dido von Anfang an hereinbrechen. Zum Ruhm gereicht es unserm Schlegel, daß er, die Unabwendbarkeit dieses Fehlers innerhalb der geltenden Regeln einsehend, alles gethan hat, um wenigstens eine äußerliche dramatische Verwicklung herbeizuführen. Darum muß der lybische König

Hiarbas gerade jetzt Dido mit Krieg überziehen, so daß Aeneas' Ehre sein Bleiben fordert. Während in der ersten Anlage durch Didos freiwilligen Tod der Knoten mehr zerschnitten als gelöst ist, hat der Dichter bald in einer Umarbeitung Aeneas auf der Flucht noch den Angriff des Hiarbas zurückschlagen lassen und so die kriegerische Ehre seines Helden zugleich mit seiner eigenen dichterischen Ehre gerettet. Freilich wurde durch diese Einrichtung die Titelheldin noch mehr zur vorwiegend leidenden Person.

Was der „Dido" in den Augen der Zeitgenossen hauptsächlich Werth verlieh, war wiederum die tragische Sprache, welche auch hier, wenigstens in den Reden der Dido selbst, echte Töne des Herzens erklingen läßt. Indessen selbst Aeneas und die anderen Personen geben sich noch immer weniger als kalte Standespersonen, zeigen trotz vorwiegend kahler Stellen noch immer mehr Menschenherz als irgend ein schulgerechtes Product streng Gottschedscher Observanz.[84]) Gewiß stehen die Charaktere an tragischer Hoheit aus naheliegenden Gründen hinter denen der — dafür auch unselbständigeren — früheren Dramen zurück. Der Conflict zwischen Liebe und Pflicht, das Obsiegen der letztern, tritt hier schon ganz im Sinne der französischen Technik, nur ungezwungener, weil natürlich gegeben, hervor; unverkennbar den Franzosen, und zwar glücklich, abgeguckt ist jedenfalls die Verdoppelung der Intrigue, so daß, wie wir sahen, ein dramatischer Conflict in der Brust des Aeneas ausbrechen kann. — Von feinem theatralischen Verständniß zeugt schließlich die Verwendung der Geistererscheinung des Sichäus (IV, 4) derart, daß nur die erregte Phantasie der Dido, nicht aber Anna dieselbe wahrnimmt. Hier erweist sich Schlegel bereits als Geistesverwandter der Engländer, deren Shakespear in seinem „Hamlet" den Geist des todten Königs einmal (III, 4) auf gleiche Weise verwendet:

Hamlet. Seht ihr dort nichts?
Königin. Garnichts; doch seh' ich alles, was dort ist...
Hamlet. Ha, seht nur hin! Seht, wie es weg sich stiehlt!
Mein Vater in leibhaftiger Gestalt!
Seht, wie er eben zu der Thür hinausgeht!
Königin. Dies ist blos eures Hirnes Ausgeburt...

Aehnlich bei Schlegel:

Dido. Ach Schwester! ich erschrecke.
O Anblick! siehst du nichts dort in des Zimmers Ecke?
Anna. Was siehst du? fasse dich. Trau' nicht auf dein Gesicht.
Denn deine Furcht allein betrügt der Augen Licht.
Dido. Nein, nein! Ich sehe selbst den mir bekannten Schatten!
Ich sehe die Gestalt des sonst geliebten Gatten! ...

Will man den naheliegenden Gedanken einer directen Beeinflussung aussprechen, so muß man, da Schlegels Bekanntschaft mit Shakespear erst 1741 beginnt, annehmen, daß dieser Zug zu den späteren Einfügungen und Verbesserungen gehörte, deren sich das Werk, namentlich gegen Schluß, bis 1743 mehrfach zu erfreuen hatte; inzwischen war Schlegel durch die Uebersetzung des „Julius Caesar" in das Studium Shakespears eingeführt und — nach einer Notiz in seiner Wochenschrift „Der Fremde" — auch mit „Hamlet" bekannt geworden. —

Gottsched fand an den „mehr zärtlichen Leidenschaften"[35]) der „Dido" besonderes Gefallen. „Hier redet das Herz!" konnte er in seinem Sinne besonders von diesem unter allen Schlegelschen Trauerspielen versichern, — bot es doch eine regelrechte Liebesintrigue! Er nahm darum „Dido" mit äußerst schmeichelhaften Einführungsworten in den V. Band seiner „Deutschen Schaubühne" auf. Nachdem der Dichter bereits während seiner Leipziger Studienzeit namentlich die wesentliche Veränderung des Schlusses vorgenommen und auch sonst fortdauernd gebessert hatte, feilte er nun vor dem Druck, unterstützt durch Hagedorn,[36]) von neuem an dem Drama.

Vergleichen wir den Gottschedschen Abdruck der „Dido" mit der Fassung, welche Schlegels „Werke" (I, 70 ff.) bieten, so treten einige Verschiedenheiten der Lesart hervor, welche dem Anschein nach von unglücklichen Aenderungen Gottscheds herrühren. Ein Beispiel statt vieler. So bietet Heinrich Schlegel in des Bruders „Werken" den Text:

Soll Jupiter mich selbst noch aus dem Schlaf erwecken?
Wart' ich, daß er mich reißt, wohin er mich bestimmt?

Gottscheds Lesart lautet:

Soll mich ein Wunderwerk aus meinem Schlafe wecken,
Daß mich der Himmel reißt, wohin er mich bestimmt?

Auch im Lager der Schweizer fand „Dido" Gnade: Bodmer schreibt nach Leipzig,[37]) sie sei „nicht übel gerathen; Gottsched ist sehr unvorsichtig gewesen, daß er sie neben seine schlechten Sachen gestellt hat. Es sind opposita juxta se posita."

Elias Schlegel verlor auch angesichts dieses neuen Erfolges seine Selbstkritik nicht; so fügt er Bodmer gegenüber[38]) dem Tadel der „kriechenden Ausdrücke" in den Tragödien der Gottschedschen „Schaubühne" hinzu: „Ich nehme einige Stellen meiner „Dido" davon nicht aus." Heinrich Schlegel tadelt ferner in seinem Vorbericht[39]) mit vielem Recht die große Weitschweifigkeit des Stückes. Eine Aufführung desselben ist denn auch nirgends belegt.[40]) —

So werthvoll diese ersten dramatischen Jugenddichtungen, trotz ihrer mangelnden Reife, als Werke der Phantasie und Empfindung in einer öden, kalten Zeit bleiben, so bedeutungslos ist der gleichzeitige epische Versuch „Bemühungen Irenens und der Liebe." Hier fehlte es dem Jüngling an einem gehaltvollen Muster und Führer, wie ihm Euripides auf tragischem Gebiete geworden war. Dazu das Unbedeutende des Stoffes! Im Stile des Virgil, dessen äußere Kunstfertigkeit den Nachahmer nur zu leicht

auf Irrwege führt, bestrebt sich Schlegel, die 1738 erfolgende Hochzeit der sächsischen Prinzessin Amalie und des König Karl von Sicilien, mit seinem Vater wetteifernd,[41]) zu besingen. Von dieser Verbindung — nur zu trügerisch! — eine andauernde Befestigung des europäischen Friedens erhoffend, setzt er eine gewaltige Maschinerie von Tugenden und Bildern in Bewegung, um das Entstehen dieses Bundes nach der politischen und erotischen Seite zu schildern, ohne sich jedoch in seinen Alexandrinern zu wirklichem Schwung zu erheben. Die Personificirung abstracter Begriffe, welche auch für Schlegels spätere epische Dichtung charakteristisch bleibt, entsprang dem Glauben, durch diese maskirten Schatten die antike Göttermaschinerie ersetzen zu können; „August im Lager", das damals berühmte Epos des sächsischen Hofdichters Ulrich von König, ist als Vorbild unverkennbar. Im übrigen darf man dem Gedichte allenfalls eine gewisse Anschaulichkeit, namentlich in der Schilderung der Jagd, welcher der Bräutigam besonders zugethan war, und in der Zeichnung Dresdens, nachrühmen. — Als man dem Herausgeber von Elias' Werken einen Vorwurf aus dem Abdruck dieses Jugendversuches machte, lobte dem gegenüber sein an der Ausgabe mitbetheiligter Bruder Adolf das Werkchen als „malerisch, reich an Gleichnissen" und nach einem „ordentlichen Plan" verfaßt,[42]) — verdienstliche Eigenschaften, die doch äußerlich bleiben, so lange das Werk nicht von poetischem Gefühl durchtränkt ist. —

Ein verwandtes Thema behandelte unser Elias Schlegel, als er, 21 Jahre alt,[43]) mit einer Abschiedsrede über die damalige Verbindung zwischen Oesterreich und Florenz am 23. März 1739 Pforta verließ. Noch lange stand sein Andenken dort in Ehren, auch blieb er außer mit seinem Bruder Adolf noch mit mehreren andern Portensern in brieflicher Verbindung.[44]) So regte sein Wirken einen Jüngling zu dichterischen Versuchen an, der ein halbes Jahr

nach seinem Abgang in die Schulpforte eintrat[45]): Friedrich Gottlieb Klopstock. Auf der Meißener Fürstenschule aber im Verkehr mit Schlegels Bruder Heinrich wurde wenige Jahre später ein anderer heranwachsender Sachse von Elias Schlegels litterarischen Thaten fortgerissen und angefeuert: Gotthold Ephraim Lessing. — — —

Eine neue Welt that sich vor Elias auf, wahrhaft eine Welt, als er aus den engen Mauern von Pforta trat: er bezog die sächsische Landesuniversität Leipzig. Sein ganzes Wesen schien ihn mehr auf die Einsamkeit hinzuweisen, aber er konnte doch auch mit Ehren in Gesellschaft bestehen. „Er war blond. Ein paar hellblaue, denkende, halbtraurige, halbfrohe Augen, bald muthwillig, bald ernsthaft lagen tief in seiner breiten und hohen Stirne. Sein Mund, die Oberlippe etwas aufgeworfen, und seine Habichtsnase gaben seinem Gesichte ein ebenso edles Ansehen, als sein beredtes Auge dasselbe angenehm machte.“[46]) Er hatte bereits poetische Werke geschaffen, die zum Theil öffentlichen Ruhm erworben hatten, und war doch noch ohne jede Beziehung zu den litterarischen Kreisen, ohne jede eigentliche Fühlung mit den litterarischen Strömungen der Zeit geblieben. Nun gelangte er unmittelbar in das Hauptquartier der Litteratur und des herrschenden Geschmackes.

Die Führerschaft auf belletristischem Gebiete lag damals in den Händen der Sachsen; aber nicht der ausschweifende Dresdener Hof, dessen Prunksucht sich in Anhäufung von Kunstschätzen gefiel, sondern Leipzig mit seiner blühenden Hochschule, seinem weltberühmten Buchhandel und seiner wohlhabenden, intelligenten Bürgerschaft bildete den Ausgangspunkt dieser sächsischen Litteratur,[47]) und zwar war es, dem Zeitcharakter entsprechend, besonders die Universität, von welcher die mächtigsten Anregungen ausgingen. Wie die herrschende Philosophie Christian Wolfs,[48]) so ging die litterarische Bewegung vom Katheder aus. Von

diesem Gesichtspunkt erscheint es natürlich, daß ein Führer bestrebt war, seinen Schülern etwas Fertiges, ein abgeschlossenes System zu überliefern, und daß es ihm darauf ankam, unmittelbar Schule zu machen. So Wolf, so Gottsched.

Man hat versucht, durch die verschiedensten verzwickten Systeme und eleganten Formeln der deutschen Litteraturströmungen um das Jahr 1740 historisch Herr zu werden. Die einen, voran der fleißige Danzel,[49]) führen eine Menge Einzelbeobachtungen ins Feld, die mehr eine Grundlage für weitere Forschungen als ein abschließendes Gesammtbild darbieten; während die andern, am geistvollsten Julian Schmidt,[50]) im Streben nach Anschaulichkeit gar zu abstract die Verwirrung durch Herausdeutung zweier entgegengesetzter Principien auflösen glauben. Danzels Resultate lassen sich dahin zusammenfassen, Gottsched dringe praktisch auf die Befolgung von Regeln, deren Nothwendigkeit die Schweizer nicht leugnen; sie aber fragen nur theoretisch, was die Dichtung ihrer Natur nach ist; so seien die streitenden Parteien ganz incommensurabel, und da sie sich nicht verstehen, glaube Gottsched, die Schweizer träten für Regellosigkeit ein, während diese als Gottscheds Meinung annehmen, daß die Dichtkunst in der Regel b e st e h e. — Dagegen sieht Julian Schmidt in dem litterarischen Kampfe jener Zeit den Ausfluß eines europäischen Kulturgegensatzes: „Gottsched mit seiner Schule vertrat die altfranzösische Correctheit; die Schweizer traten als Vorfechter der freien, modern englisch-französischen Bildung auf.“ — Bei aller Anschaulichkeit schon gründlicher, aber stellenweise gleichfalls zu abstract, hat sich Erich Schmidt der Wahrheit zu nähern gesucht;[1]) seine Gegenüberstellung der litterarischen Parteien läßt sich geradezu tabellarisch zusammenfassen:

Gottsched:	Schweizer:
Bonsens	Phantasie
Wahrscheinlichkeit für den Verstand	Wahrscheinlichkeit für die Einbildung

Gelehrte Bildung	Wunderbares
Rationalistisch	Gläubig
Gelehrt aristokratischer Centralist	Demokraten
Von akademischer Rhetorik und Wolffscher Philosophie ausgehend	Von Malerei ausgehend
Allgemein giltige Normen	Kunst vor Regel, Aesthetik in stetem Fluß.
Sachsen läßt dem Reim sein Recht	Schweiz arm an Formsinn
Hochdeutsche Sprachrichtigkeit	Kernige Mundart
Klarheit und Vernünftigkeit	Schmuck poetischer Rede
Neigung für das akademisch-höfisch geordnete Paris	Neigung für das freiere England
Drama	Epos

Faßt man nun allerdings diese Gegensätze so schroff auf, wie sie hier neben einander gestellt sind, so giebt auch dieses Schema ein falsches Bild; indessen zeigt die Tabelle doch ungefähr, nach welcher Richtung der Pendel gravitirt. Hätte nur Erich Schmidt nicht an die Spitze seiner Untersuchung über Gottsched [52]) das höchst gefährliche, den Thatbestand gänzlich verwirrende Wort gestellt: „Ihm war bestimmt abzuschließen, nicht zu eröffnen!"

Trösten darf uns in dieser Verlegenheit nach einer erschöpfenden Veranschaulichung jener litterarischen Kämpfe die Gewißheit, daß unser Elias Schlegel und seine Zeitgenossen, einschließlich der Parteien selbst, nicht recht das eigentliche Streitobject kannten. So heißt es in der Vorrede zu den Gottschedianisch gesinnten „Hallischen Bemühungen" ausdrücklich: „Wir sind nicht im stande, denen gründlich zu antworten, die uns um die eigentlichen Ursachen dieses kritischen Zwiespaltes befragen." Und Oncken [53]) hat das herbe, aber wahre Wort: der Streit zwischen Gottsched und den bedeutend überschätzten Schweizern komme uns heute vor, „wie wenn Blinde über die Farbe und Mönche über Liebe und Ehe zanken."

Wenn wir indessen erwägen, daß der Mangel einer völligen Entwirrung dieses an sich freilich unfruchtbar gebliebenen Streites so ziemlich alle Unbetheiligten, und namentlich das junge, damals in Leipzig heranwachsende Dichtergeschlecht in dem Rufe unverzeihlicher Doppelzüngigkeit läßt, so werden wir schon im Interesse unseres Elias Schlegel zum Versuch einer Lösung genöthigt sein.

Es scheint nothwendig, daß die Geschichte unserer neueren Litteratur von dem Gegenstande ihrer Betrachtung den Weg gehen lernt, welcher von der abstracten Maske zum lebensvollen Individuum führt. Die Individualität des Schriftstellers selbst läßt sich noch weniger durch das Schlagwort einer Etikette erschöpfen als die seiner poetischen Gebilde. In der That scheint auch unter den Quellen des sächsisch-schweizerischen Litteraturkrieges die Verschiedenheit der Individualität, ein Gegensatz der Personen eine nicht unwesentliche Rolle zu spielen. Stellt man die Bildnisse Gottscheds, Bodmers und Breitingers [54]) neben einander, so springt der Gegensatz der Charaktere mit überraschender Klarheit in die Augen: die imponirende Gestalt des langen, breitschulterigen Gottsched, die geborene Magnificenz, — dem gegenüber das scharf geschnittene Cassiusgesicht des hageren Bodmer und daneben an Breitingers Physiognomie die unbeholfene Gutmüthigkeit des betriebsamen deutschen Gelehrten. Wie das Individuum Product seiner Charakteranlagen und Verhältnisse ist, so dürfen wir nicht vergessen, daß die Aufgabe, welche sich die Schweizer gestellt hatten, wesentlich von derjenigen abwich, welche Gottsched vorgefunden hatte. Dieser war bestrebt, die deutsche Litteratur denen der Ausländer ebenbürtig zu machen; [55]) er fand sie in Entartung und ist darum zunächst genöthigt, sie unter strenge Zucht derjenigen fremden Litteratur zu stellen, von welcher sie am besten, wenn nicht Würde, so doch Etikette [56]) lernen konnte, — ihre ersten neuen Triebe

an derjenigen emporzuranken, deren festes, gesetzmäßiges Wesen den sichersten Schutz gegen Ueberwucherung wilder Schößlinge gewährleistete. Von dieser Nothwendigkeit einmal durchdrungen, widmete er sein Wirken auf allen Gebieten des geistigen Lebens dieser einen zunächst verdienstlichen Aufgabe. Seine Stellung auf dem Katheder legte ihm zu seiner Zeit das Amt des autoritativen Lehrmeisters besonders nahe, er konnte unmittelbar eine Schaar von Schülern heranbilden; durch seine maßgebende Stellung in der „Deutschen Gesellschaft“ sammelte sich um ihn eine stetig wachsende Zahl von Clienten; überdies erwählte ihn die damals bedeutendste Schauspielertruppe zu ihrem tonangebenden Geschmacksleiter; und zu alledem kam der Einfluß seiner thatsächlich bahnweisenden zahlreichen Schriften. Wie seinen Lobrednern, so mußte ihm schließlich selbst, auch bei geringerem Stolze, seine Person zur Autorität, seine einmal kundgegebene Lehre ein Dogma werden. Er vermochte nicht mit seinen Erfolgen fortzuschreiten — und wurde überholt.

Ganz anders war von vorn herein die Stellung der Schweizer. Ein vorgeschobener Posten des deutschen Sprachgebietes, konnten sie am wenigsten daran denken, gesetzgebend für die Gesammtheit zu werden. Ihr höchstes Streben konnte dahin gehen, ihrer schweizerischen Heimath eine feste Stellung innerhalb der deutschen Litteratur zu erobern. Ohne größere Prätension und ohne festes System treten sie denn auch in die Litteratur ein, ohne vorgefaßte Meinung werden sie rein durch ihre Individualität mehr zur Ergründung des englischen Epos als zur Beschäftigung mit dem von ihnen niemals principiell bekämpften französischen Drama hingedrängt. So gehen sie und Gottsched, sich gegenseitig ergänzend und beeinflussend, viele Jahre friedlich neben einander. In dem Maße jedoch, in welchem Gottsched in seinem Dogma verknöcherte und die Schweizer, ihre ursprüngliche Aufgabe unter seinem Einflusse erweiternd,

seine Wege, zunächst äußerlich, zu kreuzen begannen, mußte die Gefahr einer Entzweiung zunehmen. Ueberdies wurde Bodmer mißmuthig über ihre geringeren Erfolge,[57] Breitinger aber mußte allmählich die Irrthümer, in welche Gottsched sich verrannte, unverzeihlich finden. So erfolgte die offene Fehde.

Elias Schlegel kam gerade zur rechten Zeit nach Leipzig, um den Kampf auf ganzer Linie entbrennen zu sehen. Sein einsichtsvoller Vater hatte ihm das Versprechen abgenommen, im ersten Studienjahre seine poetische Beschäftigung ruhen zu lassen, um sich zunächst gründliche Kenntnisse in der Rechtswissenschaft, Geschichte und Philosophie zu erwerben.[58]) Dadurch blieb unser Dichterjüngling um so sicherer vor einer übereilten Parteinahme bewahrt. Er verdankte Gottscheds „Kritischer Dichtkunst" seine erste theoretische Unterweisung über das Wesen der Poesie; er lebte in einem Lande, welches Gottscheds Bemühungen seinen litterarischen Ruhm verdankte; er kam an eine Hochschule, an welcher dieser selbe Mann als Stern erster Größe funkelte; und überdies mußte ein so wohlmeinendes, aufstrebendes Talent wie Elias Schlegel den Fleiß und Eifer desjenigen ehren, der zweifellos von allen Lebenden sich am unermüdlichsten die Blüthe der deutschen Litteratur angelegen sein ließ. Andererseits war Schlegel bereits auf der Pforte in das Studium der Alten tief genug eingedrungen, um zu erkennen, daß die Franzosen nicht unbedingte, sondern nur relative Muster seien. Da kam ihm das offene Geheimniß zu Ohren, daß Gottsched keinerlei wesentlichen Widerspruch dulde, daß er seinen Schülern als Autorität gelten wolle und jeden, der zu ihm in Beziehung gestanden, unbarmherzig des Abfalls und der Undankbarkeit zeihe, sobald derselbe wage, eine abweichende Meinung zu vertreten.[59]) Aus diesen theils sachlichen, theils persönlichen Erwägungen hielt sich Elias bis auf weiteres zurück und begnügte sich zunächst damit, bei Gottsched ein Kolleg

über Philosophie zu hören. Indessen studirte er aufmerksam die Schriften der Gegenpartei, besonders Bodmers Abhandlung vom Wunderbaren und Breitingers Kritische Dichtkunst, daneben Miltons Verlorenes Paradies und diejenigen kritischen sowie poetischen Schriften der Franzosen, auf welche die eine oder die andere litterarische Partei sich besonders nachdrücklich berufen hatte.[60]) Da er durch diese Werke vielfach belehrt und angeregt wurde, ohne daß er Gottsched durch die Schweizer aus dem Sattel gehoben fand — wozu ihr unklares, widerspruchsvolles Wirken auch wahrlich nicht angethan war —, so wies er jedenfalls seinen Bruder Adolf, dessen poetische Arbeiten er aus der Ferne sorgfältig corrigirte,[61]) brieflich auf diese litterarischen Erscheinungen hin.

Mit Adolf stand er überhaupt in regstem Gedankenaustausch, von dem uns in dem Auszug eines Briefes, welcher einige kritische Anmerkungen über die Trauerspiele der Alten und Neuern enthält, ein beachtenswerthes Zeugniß vorliegt.[62]) Bedeutungsvoll als erstes Ausspielen der Griechen gegen die Franzosen, bringt dieser Brief, ohne in sich Abgeschlossenes zu bieten, einige fruchtbare Bemerkungen bei, die, so neu sie für Deutschland waren, zum Theil Ergebnisse gerade von Schlegels französischer Lectüre bilden. Er polemisirt zunächst gegen Leute vom Schlage Perraults, welche „die Sitten ihres Volks für die schönsten, die jemals sein können, oder wohl gar allein für schön achten,“ — schon bei Riccoboni[63]) hatte er gelesen: „Il paraît que les tragiques français n'ont pas assez de soin de marquer les différences que le génie particulier de chaque nation a dû produire dans les héros nés chez des peuples différents.“ Er rühmt dann im einzelnen erstlich jenen — denn auch in seinen eigenen Tragödien nachgeahmten — feinen Kunstgriff der Alten, die Scene im Eingang der dramatischen

Rede auszumalen, — auch Aubignac lehrte:[64]) „Il y a d'expliquer les décorations par les vers, pour joindre le sujet avec le lieu, et les actions avec les choses.“ Scharfsinnig fügt Schlegel hinzu, daß die französischen Stücke dagegen so eingerichtet seien, „daß sie ebenso wohl in einer Scheune, als in einem Gemache, könnten vorgegangen sein; so wenig ist darinnen des Theaters gedacht.“ Nachdem er mit dieser Bemerkung die erste Bresche in die Regel von der Einheit des Ortes gelegt hat, deren schonungslose Bloßstellung sein Lebenswerk krönen sollte, tadelt er gegenüber der Einfalt in der antiken Einrichtung der Fabel die in den französischen Dramen herrschenden „Romanverwirrungen“; die Helden hätten „fast keinen andern Charakter, als diesen, daß sie verliebt sind“, — hier hatte er wieder einen Franzosen selbst, Riccoboni, zum Vorgänger:[65]) „Cet amour romanesque,“ sagt dieser, „occupe ordinairement les trois quarts de l'action des tragédies françaises. Si on en ôtait les scènes de tendresses, et que l'on réduisait l'action principale à son simple objet, dans un acte et demi, ou deux au plus, la tragédie serait finie.“ Eine ähnliche Einseitigkeit hatte Gottsched[66]) den Italienern vorgeworfen, nämlich daß immer Liebesstreiche der Inhalt, Heirathen das Ende ihrer Komödien seien. Und dieser selbe Mann war blind genug, um zu übersehen, daß die einförmigen Liebesintriguen das A und O seiner französischen Tragödienmuster waren! — Schlegel verweilt dann etwas ausführlicher bei den Charakteren, deren Individualisirung er an den Alten rühmt: „Es ist nicht genug, daß ich von jemanden sage, er sei listig. Ich muß auch wissen, was für Eigenschaften damit verknüpft sind. In unsern neuern Stücken aber findet man oft nichts, als Intriguen wider einander angesponnen.“ Das giebt ihm zugleich Veranlassung, die Moral der zeitgenössischen Schaubühne anzugreifen, indem er, an Gottsched anknüpfend,

doch über diesen hinausdeutet: „Denn das ist nicht genug daß Unfläthereien daraus verbannt sind; Liebesverwirrungen, Intriguen der Helden, und die Sprüche der Opernmoral, wovon auch die Tragödien voll sind, sind ebenso gefährlich.“ — Der vielfach so vorgeschrittene Brief schließt mit einer aus der politischen Beschränktheit der Zeit herausgewachsenen, mit Gottscheds Meinung übereinstimmenden Anerkennung eines Unterschiedes zwischen den Neueren und den Alten: „Die Griechen waren ein freies Volk. Sie hatten die hohen Gedanken von den Königen nicht, die wir haben. Es ist uns heut zu Tage unerträglich, einen Helden reden zu hören, wie andere Leute reden. Er muß außerordentlich reden und erzählen.“ [67]) — Im ganzen zeigt diese erste kritische Schrift unsern Studiosus bereits am Scheidewege: halb steht er noch im Bann von Gottscheds Regeln, zur Hälfte hat er sie schon jetzt, geleitet durch seine Ergründung der Alten, sowie unter Einfluß französischer Kritiker des 18. Jahrhunderts, überwunden.

Das Studium der Alten führte Schlegel weiter von Euripides zu Sophokles. In dem eben betrachteten Briefe erwähnt er: „Ich habe den Philoktetes mit unbeschreiblichem Vergnügen gelesen und übersetze die Elektra in ungebundener Schreibart.“ Als nun der Vater, in der Ueberzeugung, daß der wissenschaftliche Eifer seines Elias ernst entfacht war, ihm noch vor Ablauf des Jahres 1739 seine Zusage poetischer Enthaltsamkeit erließ,[68]) begnügte dieser sich nicht, seine früheren Dramen gründlicher Verbesserung zu unterziehen, sondern es drängte ihn vorwärts zu neuer Produktion. Jetzt hielt er es doch für gerathen, sich Gottsched persönlich zu nähern, um dasjenige, was er von diesem lernen konnte, zu lernen, ohne sich irgendwie zu binden. Den Anknüpfungspunkt bildete Gottscheds Rednergesellschaft, welche in Leipzig die einzige Gelegenheit zu kritischen Uebungen bot.[69]) Der Herr Professor zeigte sich

dem Studiosus Elias Schlegel sehr entgegenkommend, wie es ihm denn stets angenehm war, sich junge Dichter zu verbinden. Eben damals plante er die Herausgabe der „Deutschen Schaubühne.“ Eröffnen wollte er sie, dem ursprünglichen Plane zufolge, mit einer Uebersetzung der Poetik des Aristoteles, welcher zur Erläuterung einige Tragödien des Sophokles beigegeben werden sollten. Da er von Schlegels prosaischer Uebersetzung der „Elektra“ hörte, ermunterte er seinen neuen Schüler, eine Uebertragung in reimfreien Versen für die „Deutsche Schaubühne“ zu verfertigen.[70]) Nicht gewöhnt, sich eine Arbeit leicht zu machen, und stets für die Anmuth des Reims eingenommen, lieferte Schlegel Reimverse, begleitet von verständnißvollen Anmerkungen, die seine Beherrschung der antiken Litteratur wie ihrer modernen Commentare von neuem beweisen. Seine so vorliegende Arbeit schmiegt sich, soweit dies innerhalb des Zwanges von Silbenmaß und Reim möglich ist, in der Satz- und Gedankenfolge ziemlich getreu dem Texte an; jedenfalls ist derselbe nicht in der damals üblichen Weise zerdehnt, ja, die Uebersetzung hat einige dreißig Verse weniger als das Original, weil stets das beachtenswerthe Streben vorwaltet, die antiken Wendungen und Gleichnißwörter in möglichster Kürze durch verwandte deutsche Ausdrücke zu ersetzen.[71]) Wenn auch nicht immer gewandt und poetisch in den epischen Theilen, athmet Schlegels Uebertragung an den dramatisch bewegten und namentlich den lyrischen Stellen, wo das alexandrinische Maß wirkungsvoll kürzeren Zeilen, wechselnd in Versart, Länge und Reimstellung, weicht, oft einen wirklichen Hauch dichterischen Schwunges und antiker Erhabenheit. So spricht der Chor:

Kann ich des Schicksals Sinn erreichen,
Und schließ' ich nicht aus eitlen Zeichen;
So seh' ich itzt die Rache schon
Mit Strafen in den Händen drohn . . .

Mit hundert Füßen, hundert Händen
Wird hieher sich Erinnys wenden,
Die sich in Finsterniß und Nacht
Mit eh'rnen Füßen aufgemacht.
Weil man Gesetz und Recht zerreißet,
Weil Ehe, die nicht Ehe heißet,
Ein Bette voller Mord befleckt.

Doch Schlegels Zeitgenossen scheinen der Uebertragung aus dem Griechischen nicht genügendes Verständniß entgegengebracht zu haben: selbst Haller [72]) tadelt, daß der Uebersetzer „die den zärtlichen Ohren fast beschwerliche Niedrigkeit nachgeahmt" habe; „ebenso widerlich", sagt er, „ist uns das kalte Gezänke des Orestes und Aegisthus, doch hier entschuldigt freilich Sophokles den Herrn Schlegel." — Will man sich allerdings keiner Ueberschätzung schuldig machen, so muß man hervorheben, daß Schlegels „Trojanerinnen" in ihrer leichteren Anlehnung an die Alten auch freier und glücklicher den antiken Geist wiedergeben, als diese von so mannigfachen Fesseln beengte Uebersetzung.

Die geplante Aristoteles-Ausgabe Gottscheds kam nun nicht zustande. Danzel [73]) macht es wahrscheinlich, daß Gottsched sich schließlich nicht fest genug im Griechischen gefühlt und auch, als er von den französischen Commentaren zum Original überging, entdeckt haben mag, daß zur Einführung einer Deutschen Schaubühne nach seinem Geschmacke nichts weniger als die Poetik des Aristoteles geeignet sei. Erst lange Jahre mußten vergehen, ehe Schlegel das Manuscript seiner damit überflüssig gewordenen Elektra-Uebersetzung wiedererlangte: noch am 20. September 1746 [74]) bittet er Gottsched höflich, aber entschieden um Rückgabe desselben. Die „Elektra" erschien dann 1747 in Schlegels „Theatralischen Werken." [75])

Kaum war Schlegel in Beziehung zu Gottsched getreten, als sich durch unglücklichen Zufall eine Gelegenheit, dem Dictator zu huldigen, aufdrängte: Ein in Leipzig weilender

französischer Sprachmeister Mauvillon veröffentlichte „Lettres sur les Français et les Allemands“, worin er den Deutschen rundweg Geist und Witz absprach. Darob gewaltige Entrüstung in Gottscheds Kreisen, zumal Seine Magnificenz diesen Vorwurf als persönliche Beleidigung auffaßten. Bei dieser Sachlage ließ sich Schlegel durch seinen eigenen Eifer für die Ehre der deutschen Litteratur zu einer Erwiderung hinreißen, welche er in die Form eines poetischen „Schreibens an den Professor Gottsched“ kleidete.[76]) Der Adressat war harmlos genug, diese Epistel sogleich 1740 in seine „Beiträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit“ aufzunehmen, ohne die Impertinenz des jungen Verfassers zu entdecken, welcher sich begnügte, nach Aufzählung der einer Blüthe unserer Litteratur bis dahin entgegenstehenden Hemmnisse, neben Opitz und Canitz besonders Haller zu rühmen, ja, seine Neutralität durch den Hinweis auf das,

Was Sachsen und die Schweiz mit einer Stimme loben,

zu betonen, um mit der tröstenden Wendung zu schließen:

O Gottsched, der du brennst, durch eifriges Bemühen
Selbst Deutschlands Ruhm zu sein und andre nachzuziehen!
O zürne nicht, daß dem, der deinen Opitz schilt,
Dem Canitz kriechend ist, dein Name wenig gilt!

Das hieß doch im Grunde nichts anderes als: Wozu die persönliche Empfindlichkeit? Auch Größere als Du, o Gottsched, sind hier mißachtet!! — Es zeigt die ganze persönliche Verbohrtheit und sachliche Principienlosigkeit Bodmers, daß er sich nicht entblödete, aus Gehässigkeit gegen Gottsched, Mauvillons Partei zu ergreifen und namentlich auch wiederholt [77]) die Epistel an Gottsched, deren Verfasser zur Strafe auf ein halbes Jahrzehnt mit der Etikette „Gottschedianer“ beklebt wurde, zu bespötteln. Schlegel that, wie er denn stets einen bewundernswerthen Tact be-

wies, sehr gescheidt daran, zu schweigen; denn er hätte nicht gut antworten können, ohne entweder zu Bodmer überzugehen oder zu Gottscheds — wenn auch nur bedingtem — Lobredner zu werden, und zu keinem von beiden verspürte er Herzensdrang. Schlegel hat sich später mit vieler Delikatesse über seine damalige Lage gegen Bodmer geäußert: [78]) er sei allezeit neutral gewesen und habe sich gehütet, als Verfasser des „waschhaften" poetischen Schreibens gegen Mauvillon mit in den Streit gezogen zu werden; damals habe er keine Gelegenheit gehabt, Bodmers unrechte Auslegung dieses Schreibens ihm brieflich zu benehmen. —

Um recht augenscheinlich Mauvillons Anklage durch die That zu widerlegen, gründete Gottscheds Parteigänger Professor Schwabe 1741 eine Wochenschrift, deren Titel unbewußt den Geist der Zeit epigrammatisch kennzeichnete: „Belustigungen des Verstandes und Witzes." Der Mitarbeiterstamm rekrutirte sich wesentlich aus der jungen Leipziger Dichtergeneration, deren Productionseifer nun glücklich ein Organ gefunden hatte; auch hier marschirte an Talent und Fleiß allen voran Elias Schlegel. Keineswegs aber war er gewillt, als Gottschedscher Preßsoldat und Handlanger zu dienen, mit Energie bewahrte er seine Selbständigkeit.

Schon hatte er Veranlassung gefunden, sie in einer andern Gottschedschen Zeitschrift zu bethätigen. Im 23. Stück der Kritischen Beiträge war eine Abhandlung seines Studienfreundes Straube erschienen, die sich sogleich in ihrem schulmeisterlich absprechenden Titel als Ausfluß echt Gottschedianischer Beschränktheit ankündigte: „Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Komödie nicht gut sein könne." Vorher war Straubes Arbeit in der Rednergesellschaft verlesen und von Gottsched mit Zustimmung aufgenommen worden — aus gutem Grunde, denn was der Verfasser hier bot, war von Anfang bis zu Ende aus Gottschedschen Gründen zu-

sammengeflickt.[79]) „Ich glaube nicht“, hob jener Nüchternheitsapostel an,[80]) „daß jemand so kühn sein und behaupten wird, zwo Personen, die mit einander von ernsthaften oder gleichgültigen Dingen sprechen, . . . könnten so aufmerksam auf ihre Worte sein: daß sie alle Gesetze der Dichtkunst genau zu beobachten und den Reim am gehörigen Orte anzubringen im Stande wären.“ Als weiteren Grund fügt Straube hinzu: „Wir Deutschen haben Wörter in unserer Sprache, welche des poetischen Silbenmaßes ganz und gar nicht fähig sind.“ Nachdem er somit offenkundig nicht nur gegen den Reim, sondern gegen den Vers überhaupt — und nicht nur in der Komödie! — polemisirt hat, verspricht er sich von einer Vernachlässigung äußeren Schmuckes durch die Dichter innere Hebung der Poesie. „Sie würden vielleicht künftig eher anfangen, mehr auf die lebhafte Abschilderung der Personen zu sehen, und nicht matte Stellen, unter der Larve des Reims, für schöne Gedanken ausgeben.“ Durchaus auf dem Boden platter Naturnachahmung stehend, kehrt er in seinem letzten Trumpf zu seinem Ausgangspunkt zurück: „Kann etwas der Natur näher kommen, als die Person, welche selbst die Natur ist? und muß der beständige Gleichlaut des Reimes nicht wider die Natur schreien?“

Hier setzt Elias Schlegel ein: Obgleich ganz alleinstehend — denn die Abneigung der Schweizer gegen den Reim ist bekannt genug —, geht er bereits im nächsten Stück der Kritischen Beiträge[81]) mit seinem „Schreiben an den Herrn N. N. über die Komödie in Versen“ dem Gegner scharf zu Leibe. Trotz des irreführenden Titels von Straubes Aufsatz nimmt Schlegel in richtigem Gefühl die Vertheidigung der Verskomödie jeder Art, nicht nur der gereimten, auf und stellt alsbald, in enger Anlehnung an den Franzosen Vatry,[82]) fest, daß des Gegners Gründe mit gleichem Rechte gegen alle andern poetischen

Gattungen geltend gemacht werden könnten. So erweitert sich seine Antwort zunächst zur Vertheidigung der poetischen Form im allgemeinen; da diese aber von Straube als naturwidrig bekämpft war, so wächst Schlegels Aufsatz an seinen bedeutungsvollsten Stellen zur Begründung des idealisirenden Momentes der Poesie überhaupt empor. [83]) Nach streng schulgerechter Disposition, schematisch, aber anschaulich, schreitet er, wesentlich gestützt auf französische Aesthetiker, vorwärts; glücklicher aber ist er, wenn er Früchte seiner eigenen frühreifen Erfahrung darbietet. In Fraguiers Aufsatz „Qu'il ne peut y avoir de poèmes en prose" [84]) hatte Schlegel gelesen, daß der Dichter „est assujetti à employer les vers pour faire son imitation. Le peintre imite avec les couleurs; le musicien avec les sons; et le poète a mis en œuvre certains mots choisis, dont l'union différente dans une mesure invariable produit une modulation variée à l'infini. C'est ce qu'on appelle vers." Wäre unser junger Aesthetiker von den Commentaren zu Aristoteles selbst zurückgegangen, so hätte er bereits aus dem ersten Kapitel der Poetik gelernt, daß die Materie der Dichtkunst nicht unbedingt im Verse zu suchen sei, denn Aristoteles nennt in dieser Hinsicht ausdrücklich nur das Wort uud zwar entweder in ungebundener Form oder in gebundener (*τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις*). Schlegel aber legt, dem Franzosen folgend, seiner Betrachtung zu Grunde, „daß das Silbenmaß eigentlich diejenige Materie sei, worinnen ein Poet sich vornimmt, die Natur nachzuahmen und abzuschildern." — Er hatte bei demselben Fraguier gefunden: [85]) „Le plaisir qui vient de l'imitation, . . . a sa source dans nous mêmes . . . La poésie, fille du plaisir ainsi que la peinture, n'a comme elle pour objet que le plaisir même." Dem entsprechend lautet Schlegels weiterer Vertheidigungsgrund: „Da das Vergnügen, welches man aus der Nachahmung

3*

empfindet, der Endzweck ist, warum wir die Natur nachahmen, so verfehlt die Nachahmung ihres Zweckes, sobald dieses Vergnügen aufhöret." Auch dieser Satz beruht aber offenbar auf einer schiefen Auffassung des Aristoteles; im 4. Kapitel der Poetik hebt dieser an: „Ihren Ursprung verdankt die gesammte Dichtkunst allem Anschein nach (*Ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικήν*) zwei Ursachen, die beide in der menschlichen Natur begründet sind. Erstens ist der Nachahmungstrieb den Menschen von Kindheit auf angeboren . . . Zweitens ist das Wohlgefallen an Erzeugnissen der Nachahmung allen gemein und von Natur angeboren." Also von dem Ursprung (*γένεσις*) der Dichtkunst hatte Aristoteles gesprochen und konnte auch, dem inductiven Charakter seiner Poetik nach, von nichts anderem sprechen. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts dagegen setzte in ihren deductiven Aesthetisirungsversuchen statt *γένεσις* „objet", also statt des Ursprungs „Gegenstand" und schließlich gar „Endzweck" ein. Die so gewonnene schiefe Basis bedeutete für Schlegel Land! Auf ihr konnte er im äußeren und inneren Stil der Wolffschen Philosophie weiterbauen: „Alles sinnliche Vergnügen entsteht aus der Ordnung. Wenn also die Nachahmung vergnüget, so vergnüget sie ebenfalls durch die Ordnung . . . Die Nachahmung besteht in der Aehnlichkeit die das Bild mit seinem Originale hat. Die Aehnlichkeit aber liegt darinnen, daß die Theile des einen eben die Proportion unter sich haben, die unter den Theilen des andern zu befinden ist . . . So wird durch die bloße Nachahmung, indem ich das Bild und Original gegen einander halte, sehr viele Aehnlichkeit der Verhältnisse und durch dieses Mittel sehr viel Vergnügen entstehen . . . Es ist also," bildet den Schlußstein dieses Luftgebäudes, „eine beständige Regel in allen denenjenigen Dingen, welche man nachahmet, daß man sie niemals ihrem Muster so vollkommen ähnlich machen soll, daß sie

sich durch nichts Merkliches unterscheiden." Das hieß wahrlich am Ziele vorbeischießen! — Aber unermüdlich im Zusammentragen von Vertheidigungsgründen, thut Schlegel doch noch mehr als einmal einen glücklichen Griff; so wenn er ins Feld führt, daß die Harmonie des Silbenmaßes den Gedanken „einen bessern Nachdruck und eine viel empfindlichere Annehmlichkeit" gebe; ferner in der feinen Anmerkung, daß Vers und Reim den Dichter zu größerer Abrundung der Gedanken nöthigen; schließlich in der auf den ersten Blick überraschenden Wendung, daß wir oft „wider (richtiger wohl: ohne) unsern Willen" in jambischen Versen redeten.[86]) Vor allem aber zieht sich durch die zweite Hälfte von Schlegels Abhandlung der wiederholte Protest der ästhetischen Empfindung und der Erfahrung (Empirie) gegen die aprioristischen Regeln:[87]) namentlich weist er, nach directer Anspielung auf Gottsched, von vorn herein die Verdammung der gereimten Komödie durch diejenigen zurück, welche „nicht aus ihrer Empfindung, sondern aus unterschiedenen ziemlich scheinbaren Gründen diese Meinung geschöpft haben" und denen es „hernachmals bei Aufführung solcher Stücke ergangen ist, wie denjenigen, welche einen Lehrsatz, den sie glauben, zu den Versuchen bringen, die man in der Natur zu machen pflegt." — In der Endfrage, welches Silbenmaß sich für die deutsche Komödie am besten eigne, giebt unser Autor zu, „daß man nicht ein solches wählen solle, das entweder den Ton wider unsern Willen pathetisch macht, oder das durch einen allzu harmonischen und fast singenden Klang verhindert, die Worte auf eine so nachlässige Art zu sagen, als es die Aehnlichkeit der Reden in der Komödie mit den Reden im gemeinen Leben erfordert." Er macht praktisch unter anderm, mit Berufung auf einen „gelehrten Professor hiesiger Akademie" — wahrscheinlich Christ[88]) —, den Vorschlag, ungereimte sechsfüßige Jamben anzuwenden, deren

Cäsur, nach einer der beiden gebräuchlichsten Arten des antiken Trimeters, in die Mitte des dritten Versfußes gelegt ist.

Kaum hatte der strebsame Jüngling diese in ihrer Tendenz verdienstliche, in der Hauptgrundlage ihrer Beweisführung beeinflußte und verfehlte, im Einzelnen doch vielfach selbständige und verständnißvolle Abhandlung [89]) beendet, als er gleichsam zur Illustrirung seiner Theorie ein einactiges Lustspiel in dem vorgeschlagenen Versmaße mit leichter Hand hinwarf. Obgleich diese Nachkomödie „Die entführte Dose“ sofort in Leipzig unter großem Beifall zur Aufführung kam, hat der Dichter selbst in späteren Jahren sehr herbe über das Stück geurtheilt, und so bringen denn auch die „Werke“ nur drei Scenen als Proben der angewandten Versart.[90]) Mit vollem Recht; denn die Idee des Opus ist ebenso schal und erbärmlich wie in einer beliebigen Komödie aus der „Deutschen Schaubühne“, wenn auch einige wenige graciösere Stellen mit unterlaufen. Die Schnupftabaksdose eines Mädchens, von ihrem Geliebten als Liebespfand entführt, — wahrlich ein sehr appetitliches poetisches Süjet! Die Namen der Personen deuten, dem litterarischen Zeitgebrauch gemäß, deren Charaktere an: Foppendorf ist ein lustiger Schabernack, Dratmann eine Zierpuppe, der Geschwätzige heißt Glocke. Diese Art der Benennung war von der englischen Litteratur in die deutsche übergegangen; mehr noch als die englischen Komödien haben die moralischen Wochenschriften zur Verbreitung dieser litterarischen Mode in Deutschland beigetragen.

Was die Verwendung des Versmaßes betrifft, so muß zugestanden werden, daß durch die Versetzung der Cäsur der sechsfüßige Jambus eine glückliche Leichtigkeit der Bewegung erlangt hat, die es bedauern läßt, daß keine inhaltlich vollkommenere Probe in diesem Maße vorliegt,[91]) zumal dasselbe in dem Ringen der Epoche nach einem unserm

Sprachgeiste angemessenеren Dramenverse die glücklichste Vorstufe des fünffüßigen Jambus bildet. Die mitgetheilten 183 Verse sind durchgehends stumpf; Hiatus findet sich viermal in der Cäsur, dabei ist zweimal der Vers an dieser Stelle zwischen zwei Sprechende getheilt; außerhalb der Cäsur ist 16 Mal Hiatus nachweisbar.[92]) Abgesehen von diesen Härten ist die Metrik ziemlich elegant:

> Ach Possen, Bruder! Immer mag sie böse thun.
> Das bischen Stürmen dauret so gar lange nicht.
> Hernach wird's wieder, wenn sie einmal ausgestürmt,
> In ihren Augen rechtes Frühlingswetter sein.
> Das muß ich wissen, wie man's mit den Mädchen macht.
> Du magst mir's glauben oder nicht; so sag' ich Dir's!
> Sie sehn mich gerne! — Dennoch bin ich ihre Qual
> Mit meinem Scherze. Nähzeug, Nadeln, Bänder, Putz,
> Nichts bleibt gesichert, daß es nicht verwüstet wird.
> Doch ich mag tändeln, necken, stören, wie ich will;
> Sie keifen, lärmen, holen aus — und sind mir gut.

Hier giebt der Vers ohne Zwang den Rhythmus der Sprache wieder, indem die Cäsur des Verses jedesmal zugleich einen logischen Ruhepunkt bedeutet. Die Erreichung eines solchen Erfolges erfordert freilich eine Macht über die Sprache, wie sie nur wahren Künstlern eigen ist.[93]) Elias Schlegel offenbart diese Künstlerschaft weniger in seinen Tragödien als in den Komödien, soweit sie versificirt sind. —

Es wäre kaum möglich gewesen, daß ein junger, noch studirender Mann, der von Fall zu Fall seine Selbständigkeit wahrte, unmittelbar unter Gottscheds Augen sich hätte ungekränkt entfalten dürfen, wenn dieser Jüngling nicht das von Gottsched recht wohl erkannte „Genie"[94]) eines Elias Schlegel besessen hätte. Es mußte Seiner Magnificenz schmeicheln, einen so hoffnungsvollen Schriftsteller zu Ihren Schülern zählen zu dürfen. Der Herr Professor fühlte in seinem Dünkel nicht, daß dies Verhältniß der Schülerschaft von Schlegel mit voller Berechtigung rein äußerlich auf=

gefaßt wurde; er glaubte sich in unglücklicher Selbstverblendung berechtigt, Schlegels Erfolge, selbst da wo sie im Kampfe gegen seine eigenen Grundsätze errungen waren, sich, seinem Einflusse, seiner Schulung zuschreiben zu dürfen.[95]) So entspann sich, da unser loyaler und höflicher Sachse stets den schuldigen Respect fühlte und offenbarte, ein engerer Verkehr zwischen dem gelehrten Gottschedschen Ehepaar und dem gelehrigen Studiosus Schlegel; und es muß der Wahrheit gemäß berichtet werden, daß dieser in einem so erlesenen Kreise mannigfache Anregung empfing.

Eines Tages fühlten sich die keuschen Ohren der Frau Professorin durch Verlesung einer Lucretia-Tragödie, welche der Tasso-Uebersetzer Koppe für die „Deutsche Schaubühne" eingesandt hatte, beleidigt. Anwesende maßen die Schuld ausschließlich der behandelten Materie bei, und der Herr Professor erklärte dieselbe, im Vollbewußtsein seiner Unfehlbarkeit, einer theatralischen Behandlung für schlechtweg unfähig. Roma locuta est. Nur Schlegel, eigensinnig wie gewöhnlich, wagte zu widersprechen, aber er fühlte wohl, daß mit Gründen, zumal wenn sie sich auf ästhetisches Gefühl stützten, gegen die Autorität des Meisters nicht aufzukommen war. So schritt er, obgleich seit einigen Monaten über der Arbeit an einem großen vaterländischen Schauspiel, unverzüglich zur That; und wenn auch seine in wenigen Wochen vollendete Prosa-Tragödie, weil sie ausgesprochenermaßen der Gottschedschen Lehre von einem einzigen Endzweck — will sagen: einem einzigen Handlungsfortschritt — folgt, ganz undramatisch erst nach erfolgter Schändung einsetzt, so widerlegte er doch durch seine Zeichnung der beiden Hauptcharaktere auf wirklich glänzende Weise das absprechende Vorurtheil des litterarischen Dictators. Eine Reihe feinster Charakterzüge wirkten zusammen, um Schlegel seinen Erfolg zu sichern: er läßt Tarquin aus überschäumendem Kraftgefühl, unbefriedigtem Thatendrang und

unerwiderter Liebe die Schändung vollführen; Lucretien aber giebt er so viel Keuschheit und Würde, daß nirgends ein Gefühl des Ekels oder auch nur Unbehagens aufkommt. Es ist ein ehrendes Zeugniß für Schlegels Herzenskenntniß und poetische Empfindung, daß wenige Jahre später Richardson, selbstredend ohne jede Kenntniß von dem damals noch ungedruckten deutschen Drama, durch dieselben Mittel[96]) die Hauptgestalten seiner „Clarissa" das Mitgefühl von ganz Europa erwerben läßt. Vielleicht ist für Schlegel bereits einige Schulung an der ihm wohlbekannten, eben erschienenen „Pamela" desselben Engländers vorauszusetzen.

Interessant und wichtig zur Charakteristik der allmählichen Entwicklung des Revolutionsgedankens in der Litteratur des 18. Jahrhunderts ist die Art, in welcher sich Schlegel mit der politischen Seite seines Stoffes abfindet. Zunächst bietet ihm die antike Verfahrungsweise eine willkommene Anlehnung, um der loyalen Gesinnung seiner eigenen Zeit gerecht zu werden; wie er zu dem Chorspruch der Sophokleïschen „Elektra":

> Verflucht sei der, der es gethan,
> Wo ich mit Recht es wünschen kann!

die Bemerkung macht: „Sie halten es einigermaßen für unrecht, ihrem, obwohl unrechtmäßigen Herrn Böses zu wünschen" — so schließt er zunächst die Anklagen gegen den prinzlichen Ehrenräuber mit bedingungsweise devoten Entschuldigungen: „Ich rede, Prinz, und fürchte nicht, daß ich dich beleidige" ... „Ich hoffe nicht, daß du dich über meine Klagen erzürnen wirst, da sie gerecht sind, und da die Vorwürfe, die ich ihm mache, meine ganze Rache sein können." Am Ende, da das Recht der Revolution anerkannt werden muß, geschieht es auf recht geschickte Weise. Brutus, den der Dichter in seinem historischen Charakter zu zeichnen versucht, deutet den Ursprung des Königthums aus: „Collatin, daß ich recht sage, wir haben keine Könige. Sind nicht die

Menschen darum unter das Joch der Könige gegangen, damit nicht ihre Ruhe durch den Frevel anderer Menschen gestöret werde, und damit es nicht in fremder Hand stehe, uns unglücklich zu machen?" —

Es ist die Hälfte des ersten Auftrittes der „Lucretia" auch in Versen — natürlich Alexandrinern — erhalten; wie aber Schlegel immer mehr Tact als Eigenliebe offenbarte, so zog er seine Hand von dem Drama ab, sobald er wahrnahm, daß sein Versuch von Koppe als Rivalität aufgefaßt wurde.[97])

Statt dessen nahm er wieder die Ausführung seiner National-Tragödie auf. Zum Helden hatte er sich Arminius gewählt, dessen Name dem ersten Entwurfe seinen Titel gab; erst später setzte er die deutsche Bezeichnung „Hermann" ein. Auch diese Arbeit entstand in einem gewissen Widerspruch zu Gottsched, welcher von der Wahl des Stoffes abgerathen hatte; um sich nicht in der Ausführung stören zu lassen, zeigte ihm Schlegel daher nur wenig vor der Vollendung des Ganzen,[98]) welche sich bis in die Mitte des folgenden Jahres (1741) hinzog. Gottsched bekennt denn auch in der Vorrede zum IV. Theil der „Schaubühne", er habe keinen andern Theil am „Hermann" und den übrigen darin enthaltenen Dramen, als daß sie „gleichsam vor seinen Augen entsprungen sind." Schlegel war guten Muthes: die Größe und nationale Bedeutung des Stoffes rissen ihn fort, wo ihm litterarische Führer fehlten; denn den Arminius-Roman von Lohenstein konnte er für seine Tragödie wenig nutzen, nur das rein äußerliche Motiv entnahm er demselben, daß Varus die deutschen Fürsten gegen den ihnen stammverwandten Sigamber Melo aufbietet;[99]) und ausländische Hermannsdramen waren ihm bis zur Fertigstellung seines dramatischen Entwurfes nicht bekannt. So stützte er sich wesentlich auf die Berichte der römischen Geschichtschreiber, theils nach den Originalen,

theils nach der Zusammenstellung in den Maskovschen und Bünauschen Geschichtswerken.[100])

Die Wahl des Stoffes geschah nicht ohne tiefern Grund. Die schematische Kunst derjenigen, welche in der deutschen Litteratur, bald bewußt, bald unbewußt, den Trieb zur Hingabe an die Antike stetig walten sehen, wird an der Entwicklung unseres Elias Schlegel zu Schanden. Mit Anlehnung der „Trojanerinnen" an die Griechen in Stoff, Geist und künstlerischem Princip beginnt er, um sich stufenweise modernem Geiste zu nähern, den er schon durch die spätere Fassung von „Orest und Pylades" in die antike Fabel einführt; nachdem dann „Dido" bereits von dem künstlerischen Princip der Franzosen gelernt hat, geht er mit dem „Hermann" drei Schritte auf einmal weiter: der moderne Geist wird speciell national, der Stoff gleichfalls national, die Technik durchaus modern — vorwiegend französisch. Nun kann zwar nur tendenziöse Entstellung und barbarischer Unverstand eine französische Theaterprinzessin einer antiken Heldin vorziehen; indessen wir müssen uns bescheiden und auf Grund der thatsächlichen Beobachtungen, die wir gerade an Schlegels Tragödien sammeln können, in Gegenüberstellung der „Trojanerinnen" und des „Hermann" zugestehen, daß wohl ein Goethe und Schiller in der Zeit höchster künstlerischer Reife unserer Litteratur, im Wetteifer mit der erhabenen Größe der Antike, lebensvolle dichterische Gestalten schaffen können, daß aber jede noch unausgebildete Litteratur nicht nur ihre Selbständigkeit, sondern ihr Lebensblut opfert, wenn sie sich an die Antike heranwagt: Schlegel gab ein Zeichen verständnißvoller tragischen Studien, als er seine „Trojanerinnen" schrieb, — mit dem „Hermann" sehen wir ihn vollbewußt den ersten Schritt zur Begründung eines deutschen Nationaltheaters wagen; es kann kein Zweifel sein, welches Verdienst das fruchtbarere heißen muß.[101])

Ueberdies hat der deutsche Dramatiker mit wunderbarem Glück die französische Technik auf den deutschnationalen Stoff angewandt. Er läßt zunächst alles bei Seite, was er an derselben unter dem Einflusse der Griechen zu tadeln gefunden, so vor allem das ewige Liebesgirren und die äußerliche Abfindung mit der Regel von Zeit und Ort. Sieht man, wie Schlegel in geradezu tendenziöser Weise die Zärtlichkeit und Liebesleidenschaft von seinem Drama fernhält, so wird klar, daß das, was ihn zur sonstigen Anlehnung an die dramatische Verwicklung der Franzosen trieb, nichts anderes als das Streben nach einer modernen Kunstform war. Und zwar ein berechtigtes Streben. Haben wir doch erfahren, wie er bisher stets, aus dem vor Lessing eben noch allgemeinen Mangel an Verständniß für die verschiedenen Lebensbedingungen antiker und moderner Dramatik, eine eigentlich dramatische Verwirrung seiner Fabeln entbehren zu können glaubte! Nun stellte er, alles dichterisch frei Erfundene glücklich in den historisch gegebenen Rahmen hineinarbeitend, ungefähr in der Art von Corneilles „Horaces“ dem Hermann seinen Bruder Flavius sowie dem Segest seine Kinder Siegmund und Thusnelda gegenüber.[102]) Außer diesem politischen Gegensatz ist nun allerdings unter französischem Einfluß ein Herzenscontrast eingeführt, indem Flavius die Braut seines Bruders liebt und als Preis für seinen Verrath von ihrem Vater Segest zugesprochen erhält. Aber wie weit ist der deutsche Dichter davon entfernt, den heroischen germanischen Stoff durch französelndes Liebesgewinsel zu verwässern! Freilich ist — höchst glücklich! wie später Egmont bei Goethe — Hermann aus einem Ehemann und Familienvater zum Jüngling geworden, doch zu einem germanischen Jüngling, ganz und ausschließlich von dem heldenhaften Kampfmuth erfüllt, der damals wie noch heute als wesentlichstes Charakteristikon der alten Deutschen galt. Fast scheint es, als habe nach

dieser — gewiß schematischen — Auffassung die Liebe keinen Raum in der Heldenbrust; jedenfalls spielt sie eine sehr untergeordnete Rolle:

> Man sage, wenn man einst von meinen Thaten spricht:
> Thusnelden liebt er sehr, doch mehr noch seine Pflicht!
> Zwar zittr' ich vor dem Dräun, dich ewig zu verlieren,
> Und doch will ich mein Volk zu Kampf und Freiheit führen (III, 4).

Dagegen halte man den „Arminius" des Campistron: des Helden Liebe zu Isménie (!) ist der Hebel der ganzen Handlung; mehr um die Geliebte als um die Freiheit des Vaterlandes zu erobern, schlägt Arminius die große Schlacht; so schwindet jede Spur nationaler Bedeutung aus der Fabel, und der Vaterlandsheld wird zum Weiberhelden.[108]) — Für Schlegel ergab sich auch ohne dieses banale Kunststückchen durch seine Verwendung des Flavius eine Fülle tragischer Conflicte, die alle geschickt in die einheitliche Haupthandlung verwoben sind. Den Seelenkämpfen des Flavius, deren Höhepunkt in richtiger Erkenntniß der Bedingungen eines modernen dramatischen Aufbaus in den III. Aufzug verlegt ist, können wir in der That unser tragisches Mitleid nicht versagen:

> Segest, du siehst den Kampf der zweifelhaften Seele;
> Warum verfolgst du mich und willst, daß ich mich quäle?
> Wie kann ich meinen Arm dem Vaterland entziehn?
> Dies schickt mich in den Streit, — und ich sollt' ihm entfliehn?

Auch sein Vater, und die Scham, ermuntern ihn zum Streite. Wohlan! ruft da die Stimme der Versuchung aus Segests Munde:

> Wohlan! wenn deine Brust der Vatername rühret,
> Wenn dich das Ansehn lenkt und fremdes Beispiel führet:
> So sieh, ich biete mich zu deinem Vater an;
> Thusnelde werde dein, doch folge meiner Bahn!

Erst stand der Stimme des Blutes nur die römische

Erziehung entgegen, jetzt muß ihn auch der Zug des Herzens auf die Seite der Feinde führen:

> Prinzessin, ende du des Herzens lange Qual;
> Was ich beschließen soll, stell' ich in deine Wahl ...
> Dem Theile tret' ich bei, der mir Thusnelden giebt.

Und nun erreicht mit Thusneldas Antwort die dramatische Verwicklung ihre tragische Höhe:

> Prinz, du bist nicht nur kühn, du bist auch ungetreu;
> Selbst die Natur in dir weicht der Verrätherei ...
> Mich frage nicht um Rath. Ich schämte mich mit Rechte,
> Wofern ich mehr in dir, als deine Pflicht vermöchte.

Flavius wählt — und besiegelt sein Schicksal:

> Nein! nein! ich muß den Rath von deinem Vater fassen;
> Die kleinste Hoffnung ist zu schön, sie zu verlassen ...

So ersetzt dieser Conflict einigermaßen die dramatische Verwicklung, welche im Charakter des Titelhelden fehlt — wenn man nicht die bereits gekennzeichnete leichte Art, in welcher er sich über den Verlust der Geliebten zu Gunsten des Vaterlandes hinaussetzt, dafür nehmen will. Offenbar wirkt in dieser heldenmüthigen Entsagung der Einfluß antiker Hoheit fort: und wenn sie uns dennoch so äußerlich, kalt und herzensöde erscheint, so zeigt sich augenscheinlich, daß jede Hoheit, die nicht aus Natur und Leben, sondern ausschließlich aus litterarischen Mustern entsprungen ist, zur Hohlheit wird. — Aus gleicher Ursache entbehrt Thusnelda des dramatischen Nervs, aber auch hier bietet der schwankende Bruder einigen Ersatz für das, was der heldenfesten Schwester abgeht.[104]) — Sobald Hermanns Sieg das Endziel der Tragödie bildet — betont Franz Muncker mit Recht[105]) — „bereitet der epische Charakter des Stoffes dem dramatischen Dichter unüberwindliche Hindernisse. An diesem Grundmangel leiden alle Hermannsdramen in unserer Litteratur von Elias Schlegel bis auf Grabbe."

Auch sonst haben sich charakteristische Mängel der dramatischen Hermann-Litteratur von Schlegel an theils unmittelbar, theils mittelbar fortgepflanzt. Die gänzlich unpsychologische, angeblich heldenhafte Leidenschaftslosigkeit der Hauptpersonen läßt ihre ermüdenden patriotischen Tiraden in den späteren Hermannsdramen immer wieder erklingen; nur der einzige wirkliche Dramatiker, welcher sich des Stoffes bemächtigte, Heinrich von Kleist, hat in dem Streben, dieselbe zu vermeiden, den patriotischen Heldenmuth selbst zur wilden Leidenschaft emporlodern, freilich dadurch, um doch dem traditionellen Charakter der bärenfellbehangenen Germanen gerecht zu werden, sie zu bärenmäßiger Grausamkeit entarten lassen. — Ein anderer Irrthum in der Auffassung des germanischen Alterthums ist von Schlegel wenigstens auf Klopstock übergegangen: der Glaube an die Existenz von Barden. Zwar treten sie in Schlegels Drama noch nicht selbst auf, aber sie werden mehrfach erwähnt: als Verkündiger des Ruhmes der Stammhelden (I, 1) und als Ermunterer zur Schlacht (III, 5 und IV, 1). Fast scheint es, als ob sich in Schlegels Auffassung des vielgedeuteten Wortes barritus Irrthum und Wahrheit wunderbar gemischt haben, denn die letzte Nennung der Barden geschieht in folgender Form:

> O Deutschland, freue dich! Nun wirst du neugeboren.
> Mir schallt der Barden Lied noch immer vor den Ohren;
> Ihr muthiger Gesang, der ein Geschrei [106]) gebar,
> Durch das er selbst gedämpft und überstimmet war!

Indessen ist das Flehen der Fürsten selbst in Schlegels Tragödie doch unendlich wirkungsvoller als der eintönige Dithyrambenschwung der Klopstockschen Bardenlieder. Schlegels Hermann schließt nämlich:

> Eilt und erobert euch der Väter alte Rechte,
> Und itzt umarmet mich zum letztenmal als Knechte!

Ueberhaupt klingen bald kräftige, bald rührende Töne

fast von Scene zu Scene durch die im allgemeinen ja steifen und naturgemäß kalten Alexandriner unseres Dichters hindurch.

In der Wahl des Themas, der Gruppirung des Stoffes[107]) (bis auf die Liebesepisode des Flavius), in der Aufnahme von Siegmars Heldentod, vor allem aber in der Schilderung von Sitten und Geist des germanischen Alterthums ist „Hermanns Schlacht" von Klopstock durch Schlegels Drama bestimmt worden. Voraus hat dieses vor dem späteren lyrisch-episch gefärbten Bardit, außer dem namentlich in den Rollen des Flavius und Siegmund dramatischer bewegten Charakter,[108]) die culturelle Gesichtsweite: der deutsch-nationale Geist erscheint zugleich als jener feste Sinn,

> der nur die Tugend schätzt,
> Sich fremder Weichlichkeit mit Macht entgegensetzt.

Desgleichen erscheint die verzehrende Leidenschaft des Flavius als fremdländisch:

> Rom kann ein deutsches Herz auch römisch lieben lehren.
> Thusnelde hat in mir nicht deutsche Lieb' erregt;
> Die der Geliebten nie ein Herz zu Füßen legt,
> Die mich mir selber läßt, nicht meinen Muth vermindert,
> Nicht meine Werke stört, nicht meine Pflichten hindert.

Es muß als des Dichters eigene Meinung betrachtet werden, wenn der in seine Absichten genau eingeweihte Gottsched in der Vorrede zum IV. Band der „Schaubühne" erklärt: „Wer die Stadt Rom zu Augustus' Zeiten mit dem heutigen Paris, und die Herrschaft der Römer mit der französischen in Gedanken zusammenhält: der wird bei Durchlesung dieses Hermanns oder bei Aufführung desselben ein doppeltes Vergnügen empfinden. Und vielleicht wird mancher gar auf die Gedanken gerathen, als hätte der Herr Verfasser mit Fleiß sein Stück auf die itzigen Umstände eingerichtet, um seine Leser nicht nur zu belustigen, sondern zu erbauen." Dadurch erlangt Schlegels vaterländisches

Trauerspiel eine letzte, actuelle Bedeutung, die von seinen Nachfolgern mit gleich scharfer Betonung wiederum nur Kleist erreichte.

Angesichts des nationalen Charakters seines Stoffes blieb die Einwirkung dieses Dramas aber nicht auf die späteren Behandlungen desselben Themas beschränkt; Schlegels „Hermann“ muß vielmehr als Grundpfeiler der nationalen Richtung im deutschen Drama überhaupt gelten. So gesteht Goethe selbst, daß dieses Stück es gewesen, das ihn auf die Wege seines „Götz“ geführt habe.[109]) 1766 wurde das neue Theater in Leipzig mit dem „Hermann“ eröffnet; Goethe, der als Student der Vorstellung beiwohnte, blieb trotz aller von Koch aufgewandten äußeren Pracht[110]) kalt, so mächtig ihn auch der nationale Geist des Stückes berührte. Dasselbe konnte ihm nicht neu sein, es bildete den lebhaftesten litterarischen Jugendeindruck seiner Mutter, die noch 1779 die Anfangsrede aus dem Gedächtniß citiren konnte.[111]) Nun beschäftigte Schlegels Schauspiel den jungen Goethe auf längere Zeit: er erkannte den nationalen Charakter des Stückes als glücklichen Griff, weil das Heimische viel unmittelbarer auf ein Volk einwirkt; wenn dennoch der Eindruck auf ihn selbst ausgeblieben war, so schrieb er mit Recht die Schuld der Entfernung der Sitten zu; und indem er so die vaterländische Geschichte durchmusterte, wurde ihm klar, daß der Dichter sich nicht ungestraft aus dem Rahmen der Neuzeit hinauswagen dürfe; er machte hart an ihrer Schwelle Halt — und faßte den Plan zu seinem „Götz.“[112])

Ueberhaupt geschah die Aufführung des „Hermann“ häufig, und namentlich wählte man ihn bis in die siebziger Jahre hinein gern zu Festvorstellungen.[113]) Will man indessen dies deutschnationale Schauspiel theatergeschichtlich richtig classifiziren, so darf man die kulturhistorische Betrachtung nicht unterlassen, daß damals die Helden und Heldinnen der Vorzeit immer noch in Allongeperrücken und

gesteiften französischen Kleidern, in Reifröcken à la mode, erschienen.[114]) In solcher Zeit war ein steifer Charakter der Bühnenstücke von selbst gegeben.

Gedruckt wurde Schlegels „Hermann" zuerst im IV. Theil der „Deutschen Schaubühne" mit einigen ungeschickten Veränderungen des Originals; Gottsched zahlte für das Stück sogar ein Honorar, — in jener Zeit eine noch so außergewöhnliche Leistung, daß der Dichter derselben nicht ohne Verschämtheit gedenkt.[115]) In der Vorrede zum folgenden Theil dieser Sammlung hielt es Gottsched aber zur besseren Einführung der „Dido" nöthig, „Hermann" herabzusetzen, indem er namentlich die Einflechtung von epigrammatischen Sittensprüchen und Antithesen tadelte, welche doch trotz ihres rhetorischen Charakters für jene Zeit einen entschiedenen Fortschritt über die unwürdige Bedeutungslosigkeit von Schlegels tragischen Mitbewerbern in sich schloß. In Wahrheit vermißte Gottsched hier die französische „Zärtlichkeit", welche ihn so sehr zu „Dido" hinzog. — Schlegel, dem dieser Unverstand großes Aergerniß bereitete,[116]) äußerte sich gegen Gottsched in seiner Antwort mit gewohnter Bescheidenheit, die aber doch seine wahre Meinung durchblicken läßt:[117]) „Man ist allemal in dem Urtheile von seinen eigenen Sachen dem Betruge am ehesten unterworfen, und ob ich gleich das letztere Stück meinen anderen Arbeiten vorziehe, so ist doch dasjenige nicht allezeit das Beste, was uns die meiste Mühe gekostet hat." — Später (1761) erschien dies Drama nach dem wiederhergestellten Original im I. Theil der „Werke" (S. 283 ff.) unter den sehr zu ihrem Schaden ohne jede chronologische oder sonst sichtbare Ordnung abgedruckten Tragödien des Dichters. Ein getreuer Nachdruck dieser Fassung findet sich in der „Nachricht von der Eröffnung des neuen Theaters in Leipzig 1766", sowie im V. Bande des „Theaters der Deutschen" (1767). — Bauvin übersetzte das Stück 1769

frei ins Französische unter dem Titel „Arminius“, 1773 französirte er es noch mehr, und so wurde die Tragödie als „Les Chérusques“ in Paris nicht nur gedruckt, sondern auch aufgeführt;[118]) die Beziehung des Anti-Römer-Dramas auf sie selbst scheint demnach den Franzosen entgangen zu sein.

Der erstaunliche Arbeitseifer des jungen Schlegel und das innere Feuer, das ihn fortriß, brachten es zu Wege, daß er in derselben Zeit, in welcher er seine Kräfte an ein vaterländisches Schauspiel setzte, nicht nur die „Lucretia“ hinwarf, sondern auch noch den ersten größeren Versuch im Lustspiel wagte. „Der geschäftige Müßiggänger“ zeigt auf seinen in fünf Aufzüge vertheilten 130 Druckseiten, welche eine Handlung von vier Stunden umfassen, allerdings den gewöhnlichsten Fehler der Eilfertigkeit: Breite. Ursprünglich „Vieles und doch nichts“ benannt, kann das Stück in der That den einen wie den andern Titel zugleich als Motto für seinen inneren Gehalt tragen. Dem Neffen unseres Elias, dem Romantiker August Wilhelm Schlegel, war es vorbehalten, sozusagen die Formel für dieses eigenthümliche Verhältniß zu finden, indem er den Fehler anmerkt,[119]) „daß in die Schilderungen der Narrheit und Dummheit die Langeweile mit hineingetragen ist, welche sie in der alltäglichen Wirklichkeit begleitet.“ Eine überladene Geschwätzigkeit im Dialog vereint sich mit einer selbstgefälligen Langeweile in der Handlung, eine unausstehliche Umständlichkeit, die mit ärgerlich schalen Witzen gespickt ist, stößt den Leser — und also um wieviel mehr den Hörer und Zuschauer![120]) — zunächst fortdauernd ab. Erst genauerer Prüfung ist die Wahrnehmung vorbehalten, daß es den Charakteren im Grunde nicht an Lebenswahrheit fehlt, daß die deutschen bürgerlichen Verhältnisse mit fast photographischer Treue getroffen sind, ja daß überhaupt mit diesem Stücke das deutsche Lustspiel aus dem Buche in das Leben eingetreten ist.

In welchem Zustande befand sich denn unsere Komödie im Jahre 1741?[121]) Abgesehen von den früheren „unregelmäßigen“ Versuchen, ganz zu geschweigen der Rüpelstücke, welche in Prügeleien und Zoten die Komik suchten, — war es etwa Gottscheds „geschickte Freundin“, welche dem Lustspiel neue Bahnen wies? Was sie bis dahin geleistet hatte, waren abschwächende, verwässernde Ueberarbeitungen französischer Stücke, schwerfällige Versuche, welche zugleich mit der Ehrbarkeit und dem Pöbel coquettirten.[122]) Schlegels „Geschäftiger Müßiggänger“ führte, ganz abgesehen von seiner technischen Ueberlegenheit und seinem anständigeren Tone, dem Lustspiel drei bedeutsame, lebensfähige Keime zu, welche der Frau Professorin zeitlebens unbekannt geblieben sind: 1) entstand er nicht mehr aus litterarischen Mustern, sondern aus unmittelbarer Lebensbeobachtung, 2) schildert er deutsche Charaktere und deutsche Sitten, 3) führt er das Bürgerthum, den Mittelstand, aus den moralischen Wochenschriften, in denen er bisher allein sein litterarisches Leben fristen durfte, in das Drama ein. Freilich muß von dem jungen Leipziger Studenten keine umfassende Lebenserfahrung erwartet werden: aber die Welt, die er kennen konnte, hat er in ihren beiden Hemisphären, dem Stubengelehrten und dem Leipziger Philister, höchst anschaulich, nur leider zu anschaulich, wiedergegeben.

Psychologisch steht Schlegels Stück im Hauptcharakter noch auf dem Standpunkt, von welchem Gottsched Molière ansah: der Titelheld ist, wenn auch nicht mehr bloße Verkörperung einer allgemeinen Thorheit, doch ganz und ausschließlich ein von einer Eigenschaft erfüllter Typus. Das Studium Molières scheint denn auch den Anstoß zu dem Hauptcharakter des geschäftigen Müßiggängers gegeben zu haben: derselbe findet sich unter den im „Misanthrope“ (II, 4) skizzirten Typen vorgezeichnet,[123]) welchen Schlegel nach seinem eigenen Geständniß später die Idee zu seinem „Geheimnißvollen“ entnahm: es ist jener Geck, der

sans aucune affaire est toujours affairé.
Tout ce qu'il vous débite en grimaces abonde.
A force de façons il assomme le monde.

Sofort mußte Schlegel erkennen, daß er in Leipzig innerhalb seiner eigenen Kreise, wo das Gelehrtenthum und das Stutzerthum um die Wette florirten, mehr als eine Verkörperung dieses Typus finden könne. — Mit Holbergs „Stundeslöse", welcher in Deutschland unter dem Titel „Der beschäftigte (später, wohl unter Einfluß von Schlegels Stück, auch: der geschäftige) Müßiggänger" erschien, hat das deutsche Lustspiel außer dem Titel nichts gemein; diesen aber hat Schlegel von der Uebersetzung des Holbergschen Stückes direct entlehnt. Denn aus einem Briefe des Dichters an Gottsched vom 18. April 1743[124]) geht hervor, daß er letzteres Anfang desselben Jahres auf der Durchreise nach Kopenhagen durch die Aufführung der Schröderin in Hamburg erst kennen gelernt habe; sein eigenes Lustspiel war zwei Jahre früher, wie wir sahen, unter anderm Titel geschrieben; als es Ende 1743 im IV. Theil der „Schaubühne" erschien, führte es aber bereits die neue Bezeichnung.[125]) In der Handlung beider Stücke ist keinerlei auch nur zufällige Uebereinstimmung wahrnehmbar.

Für den realistischen Stil der Komödie kann unser Schlegel litterarisch nirgends als an den moralischen Wochenschriften der Engländer, in welchen mit Vorliebe Charaktere aus dem bürgerlichen Leben abconterfeit wurden, Schulung gewonnen haben, — da es doch wohl gesucht erschiene, an die niederländische Genremalerei zu erinnern. Verwandt sind aber beide Richtungen zweifellos, und auch für den Stil des durch Schlegel geschaffenen bürgerlichen Lustspiels gilt, was Lübke[126]) von jener Kunstrichtung sagt: „Wenn es einerseits ein nüchtern verständiger Sinn war, der die Schilderung der Zustände des gewöhnlichen Lebens begünstigte,

so ist andererseits das gemüthliche Behagen, welches die germanischen Völker an der Ausbildung der häuslichen Existenz haben, doch ein poetisch fesselnder Zug.“

Daß „Der geschäftige Müßiggänger“ trotz Schlegels Vertheidigung der gereimten Komödie in Prosa geschrieben ist, erklärt sich daher, daß der Dichter in der praktischen Durchführung seiner theoretischen Ansicht ungeahnte Schwierigkeiten fand, deren Ueberwindung mehr Zeit und Mühe gekostet hätte, als er an den ihn selbst wenig befriedigenden „Müßiggänger“ wenden wollte.[127])

Gottsched tadelte an der Sprache des Stückes in der Vorrede zum IV. Theil der „Schaubühne“, „daß der Herr Verfasser, als ein Meißner, die alltägliche Sprache seiner Landsleute aufs genaueste nachgeahmt: die sich aber, mit vielen Redensarten, über 10 oder 20 Meilen weit nicht erstrecket.“ Einen guten Theil dieser Provinzialismen hatte Gottsched in der Fassung der „Schaubühne“ ausgemerzt, die, soweit möglich, von Heinrich Schlegel wiederhergestellt wurden. So hat der Text der „Werke“ (II, 45 ff.)[128]) „hinnen“ gegen „hier“ in der Schaubühne, „hierinnen“ ebenfalls gegen „hier“, mehrfach „ei!“ gegen „je!“, „ei nun ja“ gegen „behüte Gott, nein!“ In beiden Fassungen sind hypothetische Sätze und Redensarten häufig, wie „nun wohl eben nicht,“ „nicht eben,“ „ich wüßte nicht,“ „etwan.“ Von einzelnen Meißener Idiotismen sind besonders anzumerken: eingeben (übergeben, überliefern), vorstehen (gerichtlich vertreten), anstechen (ankommen), Mittelfenster (Mitte), thalen (tändeln), überlei, sogar flectirt: überleie (überflüssig)[129]) und eine Reihe anderer dialectischen Eigenheiten, die inzwischen in unsern allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen sind. — Uebrigens hatte Schlegel keineswegs die Absicht, durch den litterarischen Gebrauch seines heimischen Dialects Gottsched in dem Bestreben zu unterstützen, der Suprematie der obersächsischen Mundart die Anerkennung

aller Landschaften Deutschlands, zu erwerben;[180]) ja, wenige Jahre später spricht er seine Ansicht dahin aus:[181]) „Es sind eine unzählige Menge Redensarten und Wörter, die in Meißen bräuchlich sind, welche doch ein Mensch, der gut Deutsch reden und schreiben will, ebenso wohl vermeiden muß als ein Schwabe einen Theil seiner Redensarten wird verlernen müssen, um gut Deutsch zu sprechen.“ Auch hier ist Schlegel ohne jede parteiische Voreingenommenheit; denn alsbald fährt er Bodmer gegenüber verweisend fort: „Es scheint aber, daß Ew. H. E. zu gleicher Zeit weiter gehen, und die deutsche Hauptsprache, worinnen kein Wort einfließen soll, das nicht an allen Orten Deutschlands verstanden wird, und worinnen alle wohlgesittete Leute aus allen Provinzen übereinstimmen, für eine bloße Meißener Sprache ansehen und aus diesem Grunde dieselbe hintangesetzt haben wollten, und lieber sähen, daß eine jede Nation, die Deutsch redet, ihre eignen Worte und Redensarten mit in ihre Schriften mischte.“ —

Indessen waren sprachliche Eigenheiten nicht das einzige Sächsische, welches dieser Komödie anhaftete. Die Charaktere sind sächsische Kleinstadttypen, namentlich giebt sich der Pelzhändler Sylvester im guten und schlechten Sinne als getreuestes Conterfei des sächsischen Philisters: harmlos und gutmüthig, nüchtern und geschwätzig, beschränkt und selbstzufrieden, — aus dem Kernholz des Lebens geschnitzt. Man höre und sehe nur sein ganzes Gehabe, und man wird zum ersten Mal unter den sich ringsum tummelnden inhaltslosen litterarischen Masken einen Menschen in Fleisch und Bein entdecken: „Mein Sohn,“ hebt er das Stück an, „die Stube hier, die ich Euch indessen eingegeben habe, ist meine und meiner lieben Frau ihre Putzstube. Und Ihr wißt, daß wir und Ihr heute einen Besuch kriegen werden, der zu Eurem Besten abgesehen ist. Ich weiß nicht, warum Ihr beständig so viel Sachen hinnen habt, die zu Eurer Advocaterei

doch gewiß nicht gehören können. Da sind Pistolen, da sind große Reitstiefel, da sind Sporen, hier steht ja gar Malerzeug, dort steht eine Laute. Bücher sehe ich nun wohl eben nicht hierinnen. Aber, ich dächte doch, wenn Ihr ja viel hereinträgt, so solltet Ihr noch am ersten Bücher hier haben. Schafft ja die Sachen hinaus." — Und weiterhin: „Ei! was unnütze ist, das ist unrecht. Ich bin ein alter Mann geworden, und habe manchen Groschen erworben. Aber ich kann Euch auf mein Leben versichern, ich kann nicht mehr als einerlei. Ich handle mit Pelzen, und kenne meine Pelze, und die recht, und sonst nichts auf der ganzen Welt; insonderheit aber die Fuchspelze, und der soll noch geboren werden, der mich betriegen wird." —

Gegen diesen Stiefvater contrastirt glücklich die in ihren Sohn vernarrte Frau Sylvesterin, während die Tochter Fiekchen in ihrer Faulheit der ziellosen Geschäftigkeit Fortunats, eines jungen Advocaten — natürlich! der Dichter war ja eben selbst „beider Rechte Beflißner" —, gegenübergestellt ist. Eine andere Contrastfigur zu diesem bildet die ihm zugedachte Braut, Jungfer Lieschen, in ihrer pedantisch abgezirkelten Ordnungsliebe.[132]) Dazu diejenigen mit Etikette versehenen Typen der englischen Wochenschriften, welche dem sächsischen Stammcharakter am verwandtesten sind: Rennthier die personificirte Eilfertigkeit, Sorger der ängstliche Philister, Strom der ungestüme Client. — Diese Localfärbung — „Erdgeruch" nennt sie recht glücklich der zeitgenössische Realismus — ist es, welche dem Schlegelschen Werke trotz aller Mängel Anrecht auf eine feste Stellung in der Geschichte des deutschen Lustspiels giebt.

Lessing, der sich über die Geschwätzigkeit des „Geschäftigen Müßiggängers" mit vernichtender Schärfe äußerte,[133]) kann diesen sächsischen Charakter des Stückes als erstes Beispiel eines realistischen Lustspielstiles kaum verkannt haben. Hat er doch seine eigene dramatische Thätigkeit

unmittelbar an dieses Jugendwerk seines sächsischen Landsmannes angeknüpft! „Der junge Gelehrte“ selbst ist auch eine Art geschäftiger Müßiggänger: nur daß sich seine Prätension auf die falsche Gelehrsamkeit statt auf äußeren Tand richtet; aber er erreicht durch seine manierirte Geschäftigkeit so wenig wie Schlegels Held. Wenn Lessings Figur klagt (III, 3): „Soll mir denn auch der Abend durch das ewige Hin- und Widerlaufen entrissen werden? Ich glaube, daß in keinem Hause der Müßiggang so herrschen kann als in diesem“ — so antwortet Lisette bezeichnend: „Und besonders auf dieser Stube.“ [134]) Gewiß hat auch Lessing, gerade wie Schlegel, in diesem Stück wie nie aus dem Leben heraus geschaffen — beider Welt war eben das Leben und die Umgebung des Leipziger Studenten —, aber im Hauptcharakter wie in Einzelheiten vermischt sich die eigene Beobachtung mit dem Einflusse des wohlbekannten Schlegelschen Werkes. Die Studirstube ist beidemal Ort der Handlung, und wie, um die Einheit desselben zu retten, dieses Studirzimmer von Schlegel vorläufig in die Putzstube verlegt ist, so läßt Lessing den gesammten Verkehr des Hauses durch das Arbeitszimmer des jungen Gelehrten circuliren.[135]) Daneben ist Lessings alter Chrysander in seiner Geschwätzigkeit und mittelmäßigen Philistrosität ganz so ein sächsischer Vätertypus wie Schlegels Sylvester. Genug, Lessing nimmt denselben Ausgangspunkt wie Schlegel und folgt dessen Bahnen. —

Mitten unter diesen größeren dramatischen Werken schüttete der staunenswerth productive junge Poet eine Fülle lyrischer Gedichte aus, welche zwar in keiner Richtung bahnweisend gewirkt haben, aber doch wenigstens nicht hinter den Versuchen der Leipziger Dichtergenossen zurückblieben. Es kommen zunächst besonders Episteln und Oden in Betracht. Gelegentlich des schon erwähnten poetischen Schreibens gegen Mauvillon führte der Adressat Gottsched die Lyrik

Schlegels in die Kritischen Beiträge mit einem Lobe des jungen Dichters ein, „der eine körnichte Schreibart mit der Richtigkeit der Wortfügung und den Nachdruck der Redensarten mit der Deutlichkeit sehr glücklich zu verbinden weiß." Das war alles, was ein Gottsched verlangte, — es ist offenbar, daß er auf dem Gebiet der Lyrik ein noch weniger berufener Richter als auf dramatischem Boden war. Was den Gedichten eine gewisse Originalität verleiht, war zunächst äußerlich ihre für jeden, der nicht mit Bodmers Parteibrille sah, offenbare Unabhängigkeit von Gottsched, die sich besonders in den zahlreichen rühmenden Erwähnungen Hallers äußert, zahlreicheren, als es Gottsched in seinen Zeitschriften lieb war;[186]) und damit Hand in Hand geht die Anerkennung einer litterarischen Gleichberechtigung der Schweizer mit den Sachsen, der Engländer mit den Franzosen, sowie die Auflehnung gegen andere Dogmen Gottschedscher Observanz. Wie schon in der gegen Mauvillon gerichteten Epistel erscheint Haller in dem Gedicht: „An den Professor Kästner, daß die Mathematik einem Dichter nützlich sei" direct als größter lebender Poet Deutschlands. Ja, die Ode „Mißbrauch der Dichtkunst" fordert beim Abdruck in den „Belustigungen" die Censur des Gottschedianischen Redacteurs heraus, welcher die Strophen, die das litterarische England gleichberechtigt neben die französischen „Muster" stellen,[187]) unbarmherzig aus dem Manuscript strich:

Wirf einen Blick in Frankreichs Gränzen,
Und sieh auf jener Dichter Geist!
Sieh an, in welchem Ruhme glänzen
Die, so dir Englands Umfang weist.
Durchsuche deiner Meister Proben,
Die dir das Glück bisher gegönnt.
Wen unterfängst du dich zu loben,
Wenn man Voltaire und Milton nennt?

In derselben Ode wendet er sich gegen die niedere schmeichlerische Gratulationspoesie, — zu der sich bekanntlich Gottsched

noch gegen Bezahlung wacker hergab. In ähnlichem Sinne ist auch die parodistische „Ode nach Art gewisser großen Geister methodisch abgefaßt. Auf den Geburtstag eines deutschen Schauspielers, Namens Kohlhart" aufzufassen, welche überdies die — von Gottsched ausgehende — Bekämpfung der Participien, der „harten Mittelwörter," verspottet. Der Brief über „Die verschiedene Art zu lieben"[188]) klingt in einen heftigen Angriff gegen die französische Manier der Liebesdarstellung aus:

> Dies Zaghaftsein gebar bei Venus' Unterthanen
> Das seufzende Gewäsch, die Sprache der Romanen!!

Der Vorliebe für Haller entsprechend, ist auch stellenweise ein innerlicher Einfluß dieses Dichters auf die Schlegelsche Lyrik zu erkennen, so vereinzelt in der erwähnten Epistel an Kästner, ferner in einer Ode „Der Tempel des Glücks", welche wie Haller Gedicht „Ueber die Ehre" die Eitelkeit äußeren Ruhmes besingt, und überhaupt in dem moralphilosophischen Tone der Oden. Damit paart sich der Einfluß des Engländers Pope, offenbar in den allegorischen Gedichten, besonders im „Krieg der Schönheit und des Verstandes." Hatte doch Schlegel schon in der Epistel an Gottsched zu Hallers Ruhm gesungen:

> „Daß sich neben ihm nicht Pope schämen darf." —

Beachtenswerth ist in den Episteln Horazischen Stils, welche die ähnlichen Gelegenheitsversuche des Vaters fortsetzen, stellenweise das unmittelbare Anknüpfen an die eigene Empfindung; so sehr diese Alexandriner das bloße Ansehen schulgerechter Geschicklichkeit tragen, so gehören sie doch zu den wenigen lyrischen Versuchen jener Zeit, aus denen man Leben und Ideen des Verfassers herauslesen kann. — Noch später, nach dem Schwinden dieser poetischen Gattung, wurden Schlegels Episteln zu den besten Proben ihrer Art gezählt.[189]) Auch ist ihm Cronegk noch mit Vortheil auf

dieses Gebiet gefolgt. — Charakteristisch ist für dieselben schließlich das häufige Hervorbrechen des Dramatikers, des Charakterzeichners, aus der Rolle des Lyrikers; so bilden „Die Vortheile eines verschwiegenen Liebhabers" den Charakter des Geheimnißvollen vor, welchem Schlegel ein eigenes Lustspiel widmete, und „Die verschiedene Art zu lieben" zeichnet in einer ganzen Galerie auch die Porträts der beiden männlichen Hauptfiguren des späteren „Triumphs der guten Frauen." — Die Form der Episteln ist fast ausnahmslos der Alexandriner; dagegen sind die Oden in vierfüßigen Jamben oder Trochäen mit wechselnder Reimstellung geschrieben. Es ist das Loos dieser Gedichte gewesen, sowohl zu Lebzeiten des Verfassers in Zeitschriften[140]) als in der posthumen Sammlung seiner Werke[141]) unordentlich ans Licht zu treten, so daß ihre Veröffentlichung mehrfach von der Kritik beanstandet wurde.[142])

Unangenehmer waren für den Verfasser die falschen Schlüsse, welche aus dem Erscheinen dieser Gedichte in Gottschedschen Zeitschriften seitens der Gegner des litterarischen Dictators gezogen wurden. Indessen hatte er das tröstliche Bewußtsein, daß die zahlreichen andern jungen Leipziger Dichter ebenso wenig wie er selbst Anstand nahmen, die nun einmal am Orte erscheinenden und alle litterarischen Gattungen pflegenden „Belustigungen" und „Kritischen Beiträge" als Publicationsorgane zu benutzen, ohne damit die Gesammthaltung dieser Blätter als Richtschnur anzusehen oder sich für etwas anderes als ihre eigenen Beiträge verantwortlich zu fühlen. Namentlich Gellert und Kästner unterhielten enge persönliche Freundschaft mit Schlegel; auch Gärtner, Cramer, Rost und Koppe gehörten zu seinem Umgang, desgleichen Straube, mit dem er über die Berechtigung des Verses in der Komödie gestritten hatte, — wie er denn den Menschen so wohl vom Schriftsteller zu unterscheiden wußte, daß er auch mit Mauvillon in persön-

lichen Verkehr trat.[143]) Bald dichteten sie im Wettstreit über dasselbe Thema,[144]) bald parodirte einer den andern, worin namentlich der witzige Kästner gegen den „erhabenen" Elias Schlegel Großes leistete,[145]) doch kritisirten die Freunde einander auch allen Ernstes und mit ehrlicher Offenheit. Elias Schlegel las seine Verse gern vor, um zu hören, was er zu hoffen hatte, doch declamirte er sie, nach Gellerts Mittheilung,[146]) nicht zum besten. Wenn man seine Verse tadelte, — berichtet[147]) derselbe gegen seinen eigenen Ruhm so zärtliche[148]) Freund — so stritt Schlegel von Herzen und ging mit dem Trotze eines Poeten hinweg, der, was gut wäre, besser als seine Kunstrichter zu empfinden glaubte. Nach wenigen Stunden aber kam er demüthig zurück — und hatte die mit großer Hitze vertheidigten Stellen glücklich geändert. — Die Freunde küßten sich mit frohem Ungestüm, fast so oft sie sich sahen, — die goldene Zeit der schwärmerischen Jünglingsfreundschaften brach herein. Unser Elias zeigte in seinem Verkehr einen gewissen Ernst, zu der verliebten Zärtlichkeit der andern mochte er sich, nach seines Bruders Adolf Angabe, nie verstehen, doch zeigte er darum nicht weniger Herzensgüte.[149]) — Dieser sein nächster Bruder studirte seit 1741 gleichfalls in Leipzig, wo seine Liebe zur Dichtkunst und sein Geschmack noch nachhaltiger als aus der Ferne von Elias Anregung empfing, trotz der Verschiedenheit ihrer Charaktere: Adolf zeigte die springende Behendigkeit des Sachsen und offenbarte auch innerlich die Schalkheit seines Stammes: unter verschiedenen angenommenen Namen sendet er aus Gottscheds Hauptquartier dem Schweizer Gegner ermuthigende Zustimmungsschreiben! Aber die Liebe zur Dichtkunst war ihr starkes Bindeglied. Da der Vater um diese Zeit durch Widerwärtigkeiten, die auch ihn erfahren ließen, wie schwankend Hofgunst sei,[150]) in seinen Vermögensumständen arge Zerrüttung erlitt, so sparten und darbten die Brüder in treuer

Gemeinschaft. Reichte das Geld nicht, um zu dem Speisewirthe zu gehen, so wurde auf einem Spaziergang im Rosenthal ein Weißbrod verzehrt, und war auch das noch zu kostbar, so wurde Thee getrunken — und dabei fleißig gedichtet.[151])

Die meisten Freunde gehörten Gottscheds vormittägiger Rednergesellschaft an. Einige von Elias Schlegel hier gehaltenen Reden liegen gedruckt vor.[152]) Die Themata derselben sind theils dem rhetorischen, theils dem moralischen Gebiete entnommen: „Daß die vortheilhaftesten Umstände der Beredsamkeit allemal mit einem verwirrten Zustande des gemeinen Wesens verknüpft sind," hatte er z. B. in seiner Antrittsrede zu beweisen; interessant ist, wie schon hier die anfänglichen Phrasen des lateinischen Aufsatzstils fortreißender Wärme weichen: dieser Jüngling, Dramatiker überall, giebt eine feurig bewegte Darstellung der Rednerkunst und ihrer Wirkungen. Ein andermal, da er in der Abschiedsrede an einen Genossen darlegen soll, „Daß die Belohnung der Verdienste das wahre Kennzeichen einer löblichen Regierung sei", ergreift er die Gelegenheit, den nach Schlesien Scheidenden zu beglückwünschen, daß er in ein Land zurückkehre, „wo die Sorgfalt Ihres neuen Regenten, durch Gerechtigkeit und Gnade, die Fußtapfen des Krieges zu vertilgen bemühet ist, und von der Unruhe, die dieses Land einige Zeit erschüttert hat, kein anderes Andenken übrig läßt, als den Ruhm, den er sich darinnen erworben," — von einem Sachsen 1742 eine kaum zu erwartende Anerkennung für Friedrich den Großen. Wunderlich muß sich in der Gottschedschen Gesellschaft die Rede ausgenommen haben, „Daß niemand von seinen Vollkommenheiten gänzlich versichert sein könne." Diese Tiraden gegen jede anmaßliche Selbstvergötterung klingen stellenweise wie eine verkleidete Bekämpfung jeder Dictatur in Sachen des Geschmacks, und der Meister dürfte kaum erbaut gewesen sein, als dieses

enfant terrible den Schluß zog: „Wir wollen uns also blos auf unsere Feinde verlassen und unsern Ruhm auf weiter nichts bauen, als was diese an uns loben.“ Zugleich beweisen solche Stellen, daß es unserm Elias Schlegel nicht nur seine ästhetische Einsicht, sondern selbst sein moralischer Charakter verbot, ein blinder Parteigänger Gottscheds zu werden.

Zeitlich und inhaltlich berühren sich mit diesen Reden eine Reihe moralischer Aufsätze,[153]) welche er in einer eigenen Wochenschrift herauszugeben beabsichtigte; diese ist aber aus äußeren Gründen damals unterblieben. So übergab er die zwei größten und werthvollsten Aufsätze den „Belustigungen“, aus denen sie mit einigen Aenderungen in seine Werke übergingen.[154]) Von neuem offenbart sich hier der Einfluß, welchen die moralischen Wochenschriften der Engländer, namentlich der „Spectator“, auf Schlegel ausgeübt. Schon dieses Blatt hatte in seinem 156. Stück einen jener Weiberhelden skizzirt, die unter dem bezeichnenderweise französischen Namen „Petits-Maîtres“ auch in England und Deutschland bekannt waren. Nachdem Schlegel bereits in seinem „Geschäftigen Müßiggänger“ eine Seite dieses typischen Charakters gezeichnet hatte, brachte er ihn nun unter dem glücklichen Titel „Der junge Herr“ [155]) zu voller Ausgestaltung. Nur vorübergehend lehnt er sich in Einzelzügen an litterarische Muster wie Destouches' „Philosophe Marié“ und Molières „Précieuses Ridicules“ [156]) an; vorwiegend arbeitet er nach Modellen, wie sie das Leben ihm zahlreich darbot. Der Held offenbart in unfreiwilliger Selbstparodie recht unterhaltend seinen Charakter durch Briefe, nur im 2. Stück, indem er sich ausdrücklich beschreibt, sonst viel künstlerischer unmittelbar durch Erzählung seiner Handlungen — wie eine dramatische Gestalt. Gegen Schluß wird eine Aesthetik des Tanzes gegeben. Sonst bietet sich wieder mancherlei Material für den Komödien-

dichter, unter anderm finden sich Züge,[157]) welche als theils positive, theils negative Vorstudien zu Schlegels letztem Lustspiel „Die stumme Schönheit" gelten können. Getreu den englischen Vorbildern, tragen einzelne Charaktermasken auch hier andeutende Namen. — Wie der Typus des jungen Herrn auf allen Gassen Leipzigs stolzirte,[158]) so wurde seine litterarische Verwerthung begierig aufgegriffen, und schon als der Aufsatz Schlegels erst zur Hälfte erschienen war, brachten die „Belustigungen" von andern Verfassern ein „Sendschreiben an den jungen Herrn wegen einer Historie der Moden" und eine fernere Zuschrift „An den jungen Herrn", worin Zusätze zu seiner Charakteristik versucht werden.[159]) Genau in demselben Stile ist der Aufsatz „Zweierlei Gestalten in Einer Person" gehalten: aufmerksame Beobachtung des Lebens, glückliche Charakterskizzen, fruchtbares Komödienmaterial. Die verschiedensten Typen veranschaulichen die mannigfachen Ursachen, aus welchen die meisten Menschen in Gesellschaft ein anderes Gesicht als im eigenen Hause zeigen. Der moralische Zweck ist auch hier durchscheinend. —

In der Fülle leichterer Arbeiten, welche 1741 aus Elias Schlegels Feder flossen, gehört auch die Recension von Klajs Trauerspiel „Herodes", welche er für Gottscheds Kritische Beiträge[160]) lieferte. Auf die Anstrengungen der ersten Hälfte dieses Jahres folgte eine Erholungspause, auf die großen dramatischen Werke eine Reihe dramaturgischer Studien. Gottscheds Forschungen zur Geschichte des deutschen Dramas mußten auch Schlegel auf die Litteratur des siebzehnten Jahrhunderts hinweisen, und wie er stets bemüht war, das Vergangene zur Gegenwart in lebendige Beziehung zu setzen, so stellte er vielfach Vergleiche zwischen den Erscheinungen des Tages und den Denkmälern der Geschichte an. In der genannten Recension liegt nun eine erste Verwerthung dieser Studien vor.

Schlegels Freund Kästner veröffentlichte im 25. Stück der Kritischen Beiträge eine höchst witzige Besprechung einer neu erschienenen Telemach-Tragödie; in ironischer Vertheidigung derselben sucht er nachzuweisen, daß dieses elende Stück sich nicht schlechter mit den herrschenden Regeln abfinde, als manche vielgepriesene französische Dichter gethan und französische Kunstrichter empfohlen hatten.[161]) Alsbald meldet sich Elias Schlegel, um, gestützt auf seine litterarhistorischen Studien, anknüpfend zu erwidern, es sei „nichts Neues", daß einem theatralischen Stücke die Regelmäßigkeit von Kunstrichtern attestirt sei, ohne daß sich dieselbe anders als scheinbar in dem Drama beobachtet finde. So habe das 1645 erschienene Trauerspiel „Herodes der Kindermörder" von Johann Klaj ein solches Zeugniß sogar direct von Harsdörfer aufzuweisen, und — wie Schlegel in Nachahmung der ironischen Methode Kästners zeigt — auch vor dem Richterstuhle Corneilles[162]) und Aubignacs könne dies Stück zur Noth bestehen, obgleich es sich in Wahrheit als eine höchst elende Arbeit erweise, die allen Regeln Hohn spreche. Daß dabei einige Seitenhiebe auf gewisse „Kunstrichter" abfallen, welche sich an Monologen, Beiseitesprechen und derlei Unnatürlichkeiten „so unmenschlich reiben", ist — wie wir Schlegel nun schon kennen gelernt haben — nicht verwunderlich, — höchstens, daß der, welchen diese Bemerkungen am meisten angingen, witzlos genug war, um sich nicht getroffen zu fühlen. — Auch zu einer kleinen Abschweifung ins vielumstrittene Gebiet der Verskomödie bietet sich willkommener Anlaß, doppelt willkommen, weil inzwischen Straube die Ausführungen Schlegels nicht unbeantwortet gelassen hatte:[163]) so kann dieser des Gegners Hinweis auf den vermeintlich trochäischen Charakter jeder erregten Rede, welcher eventuell eine Abwechselung im Versmaaß erfordern würde, mit dem Doppelschlage im Stillen abfertigen, daß die meisten Verse der Alten jambisch ge-

wesen wären und sie jedenfalls nicht mit jeder Rede in der Versart gewechselt hätten, sowie daß auch hier die Gegengründe mit gleichem Recht für alle Gedichtarten, nicht nur für die Komödie, gelten würden. — Gegen Schluß werden noch zwei Grundsätze ausgesprochen, welche als Zeugnisse von dem vorgeschrittenen Geschmack des Verfassers zu erwähnen sind: ein Held, „wie er sich zur Tragödie schicket", ist ihm jetzt bereits ein solcher, „der weder vollkommen tugendhaft noch vollkommen lasterhaft ist;" und „auch wenn man wider eine Person des Trauerspieles den Haß der Zuschauer erregen will: so muß es ein solcher Haß sein, der noch mit einer Hochachtung verknüpfet ist; oder ein solcher Charakter wird anstatt der Belustigung in den Herzen der Zuschauer Ekel erwecken." Diese Forderungen, welche in krassestem Gegensatz zu Gottscheds Lehre von der Einheit der Charaktere stehen, sind fruchtbarer geworden als das gesammte ästhetische Spintisiren der Schweizer: Schlegel deutet damit unmittelbar auf Lessing.[164]) Und doch konnte sich Schlegel höchstens auf entstellende französische Commentare der verwandten Stelle des Aristoteles stützen, daß auch der ganz Schlechte nicht aus Glück zu Unglück gelangen dürfe, weil man nur dem unverdient Leidenden Mitleid zolle.[165])

Nicht nur durch verständnißvollere Auffassung und selbständigere Anwendung der Aristotelischen Lehren tritt Elias Schlegel seit dieser Zeit als dramaturgischer Vorläufer Lessings auf: schon zeigen sich auch die Anfänge jener für den litterarischen Reformator charakteristischen Schreibart voll unerbittlicher, siegreicher Ironie. In der Recension des „Herodes" spielt er noch mit seinem Opfer wie die Katze mit der Maus; — noch in humoristischer Einkleidung, wie es einem angehenden Komödiendichter zustand, aber schon blutig ernst in der Sache liest sich Schlegels schnell folgende dramaturgische Recension: „Demokritus, ein

Todtengespräche" gehört zu dem Geistreichsten, was unser Autor geschrieben hat.[166]) Zwar die Ironie wird gleich mit der ersten Rede des Demokritus offenbar, aber mit unbarmherziger Beharrlichkeit treibt er den Gegner in immer bedenklichere Enge, immer neue Ungereimtheiten werden vorgebracht, immer wieder der Gegner ad absurdum geführt, — und aus der Rüge einzelner Stillosigkeiten weiß uns der Verfasser die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit eines festen historischen Dramenstils überhaupt beizubringen. — Im Jahre 1741 war nämlich Regnards Lustspiel „Démocrite" in Leipzig zur Aufführung gelangt und hatte wegen seiner Costümwidrigkeit in Gottscheds Kreisen lebhaftes Mißfallen erregt. Elias Schlegel fühlte nur zu gut, daß hier kein einzelner Verstoß vorliege, der ja durch „so viele gute und lebhafte Einfälle", welche er dem Stücke zugestehen mußte, hätte aufgewogen oder doch gemildert werden können; er fühlte, daß es nichts anderes als die klassicistische Manier der Franzosen war, welche diese Stillosigkeit nicht nur veranlaßte, sondern geradezu bedingte,[167]) — und wie er bereits in seinen ersten „Kritischen Anmerkungen" gegenüber dem Bruder vertraulich die ewigen Liebesverwirrungen der französischen Tragödien abgethan hatte, so hielt er es nun an der Zeit, gegen diese Vermischung und Verwaschung aller Charakteristik öffentlich zu protestiren, ja, sie durch das wirksame Mittel blutiger Satire ein für allemal bloszustellen.

Eine glückliche Form für seine Idee bot ihm niemand anders als der große Kunstrichter der Franzosen selbst, Boileau, der in seinen „Héros de roman" die Manier seiner Landsleute, alle historischen Stoffe in Liebesintriguen umzuwandeln, durch ein freilich etwas einförmiges Gespräch in der Unterwelt verspottet hatte.[168]) Diese Form berührte sich glücklich mit der jener in Deutschland damals so beliebten dramatischen Litteratursatire „Das Reich der

Todten.“ [169]) So muß denn Demokrit den Regnard in der Unterwelt aufsuchen, um sich über die Verzeichnung seines Charakters und seiner Umgebung zu beklagen: „Ich hätte geglaubt, das Athen, das du beschreibst, müßte etwan in Paris liegen“ . . . „Du hast mich,“ läßt Schlegel weiter Demokrit dem Regnard zu Leibe gehen, „nicht verliebt gemacht, weil du mich lächerlich machen wolltest, sondern du hast mich lächerlich gemacht, weil du mich verliebt machtest.“ Und Aristophanes ruft die Streitenden zu einer Berathschlagung ab: „ob man kein Mittel ausfinden könne, über die Leute zu spotten, ohne sie bei dieser Gelegenheit zu verheirathen.“ Doch gewinnt er Interesse an dem Streit und verspricht dem Angeschuldigten: „Ich will dich vertheidigen.“ Aber Stillosigkeiten auf Stillosigkeiten werden offenbar. Bald kann Aristophanes nur noch zugestehen: „Wohlan denn! weil dir Demokritus dieses schenken will, so will ich dich weiter vertheidigen.“ Sodann: „Du siehst, Regnard, daß dich Demokritus selber vertheidigen wollte, wenn nur einige Vertheidigung statt hätte.“ In formeller Künstlerschaft folgt die Auflösung der Ironie: „Regnard, ich werde dich schwerlich vertheidigen können.“ Ja, schließlich ein letzter Trumpf: „Ich glaube, Aristophan,“ klagt Regnard, „ihr wollet mein Ankläger werden, an statt mein Vertheidiger zu sein.“ [170]) Natürlich kehrt der Kampf gegen die französische Handhabung der Ortseinheit, welcher Schlegel durch sein ganzes litterarisches Wirken begleitet, auch hier wieder: „Man weiß oft nicht, ob der Ort zu denen Personen, die auf dem Theater erscheinen, oder die Personen zu dem Orte gehen, oder ob der Ort und die Personen einander entgegenkommen.“

Wenn man nun Lessings Recension des „Démocrite“ im 17. Stück der „Dramaturgie“ dem Schlegelschen Aufsatz entgegengesetzt hat, so übersieht man die verschiedenen Zwecke beider: Lessing kommt es auf eine Erklärung an,

weshalb das Publikum, trotz aller von ihm zugestandenen Mängel, dem Stücke Beifall zolle; darum folgert er, „daß die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten sein müssen, und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen.“ Schlegel dagegen ist es nicht sowohl um das einzelne Stück als um einen Typus der ganzen Gattung französirender Charakteristik zu thun, und so hat er diese einzelne stillose historische Komödie zum Ausgangspunkt einer allgemeinen Begründung des historischen Stils im Lustspiel benutzen wollen.

Ein klassisches Zeugniß für solche Auffassung ist der Weg, welcher von diesem Todtengespräche zu Schlegels Lustspielfragment „Die drei Philosophen“ führt. Schon Aristophanes fragt Regnard: „Du wolltest vielleicht zeigen, daß derjenige, der über die Leidenschaften der Menschen lachte, öfters selber davon eingenommen wäre?“ Nun wohl, Schlegel versuchte auszuführen, was nach seiner Ansicht dem Franzosen mißlungen war: die dramatische Darstellung dieser Idee in historischem Gewande. Von dem so unternommenen Lustspiel liegen außer einigen Scenen nur zwei thatsächliche Nachrichten vor: Heinrich Schlegel, der sich im Vorbericht[171]) außer Stande erklärt, über dies Stück „einige weitere Nachricht zu geben“, erwähnt in der Lebensbeschreibung des Bruders bei Aufzählung der Lustspiele wenigstens,[172]) daß dieser „vor seiner Abreise nach Dänemark noch an einer Komödie von einer besonderen Gattung „Die drei Philosophen“ gearbeitet“ habe. Elias selbst erwähnt dasselbe in einem Briefe an Bodmer[173]) innerhalb eines höchst charakteristischen Gedankengangs; sein damals geplantes Stück „Der Gärtnerkönig“, dünkt ihn, wäre geschickt, „vielerlei Fehler der neuen Tragödien deutlich zu machen,“ aber selbst abgesehen davon könne es „eine ganz gute Materie zu einer Komödie von der Art sein, wie

der Amphitruo ist, oder wie der Demokritus des Regnard sein sollte." Und da entsinnt er sich der „Drei Philosophen", die er „schon vor etlichen Jahren" angefangen, eines Stückes, „dessentwegen mich meine guten Freunde in Leipzig immer erinnert haben, daß ich es fertig machen möchte." Wird das Fragment schon durch diese äußeren Zeugnisse in die Nähe des Todtengespräches über Demokrit gesetzt, so weist der Inhalt, soweit er aus den vorliegenden dritthalb Auftritten und der angefügten dürren Skizze der folgenden äußeren Situationen construirbar ist, noch nachdrücklicher auf eine Beziehung zu Regnards „Démocrite" hin. Die drei Philosophen sind Plato, Aristipp und Diogenes, die am Hofe des Dionys zusammentreffen; nur noch drei Frauen nennt das Personenverzeichniß: Arete, Gemahlin des Dionys, Cleone, seine „Gebieterin" (maîtresse!), und Phryne, eine Vertraute der Cleone. In geschickten Alexandrinern werden wir über die Situation belehrt: Diogenes kommt aus seinem Fasse an den Hof,

Euch zu bekehren,
Wo nicht, euch wenigstens, wie toll ihr seid, zu lehren.
Ich geh' zum Dionys und sag' ihm ins Gesicht,
Ich gäbe für sein Glück ihm meinen Mantel nicht.

Verächtlich bestreitet er dem Aristipp das Recht, sich Philosoph zu nennen:

Du auch? Du wirst die Sittenlehren
Durch einen neuen Theil vom Schmeicheln bald vermehren,
Und zeigen, wie man spricht, daß man es gerne hört,
Die Weiber nicht erzürnt, die Großen nicht beschwert;
Wie man die Speisen lobt, wie man die Weine preiset,
Sich bei den Spielern klug, bei Säufern froh erweiset . . .

Zu seinem lebhaften Erstaunen erfährt Diogenes, daß Plato den Dionys in die Philosophie einführe:

Drum redet er von nichts als von Vollkommenheiten.
Er will die Menschen so wie Steine zubereiten

Und denkt, ein braver Mann, der in dem Amte steht,
Müss' eine Säule sein, die nicht vom Flecke geht.
Doch ich bin andern Sinns und lern' in meinem Fasse,
Der beste Staat sei der, den man so kollern lasse.

Der Philosoph aus der Tonne wird der Phryne ansichtig, welche den Dionys zu ihrer über der Philosophie lange vernachlässigten Gebieterin rufen will; angesichts ihrer zum Kusse einladenden Lippen gesteht Diogenes:

Zwar hass' ich sonst die Tändelei,
Doch von den Lippen! Gut! da wär' ich noch dabei . . .
Das Mädchen spricht doch frei. — Du hast mir unter allen,
So närrisch als du bist, am besten noch gefallen.

Und pointirt erwidert Phryne:

Gefällt man dir so wohl, wenn man die Wahrheit spricht?
So närrisch als du bist, gefällst du mir doch nicht. —

Aus den folgenden bloßen Scenenüberschriften ersehen wir, daß Diogenes, offenbar die Hauptperson, bald Hofkleider anlegt, am Schluß aber zu seinem Fasse zurückkehrt; Cleone, die sich je nach den verschiedenen philosophischen Einflüssen mit Arete in der Gunst des Dionys abgewechselt hatte, entflieht endlich in Ungnaden.

Wir haben also hier in der Hauptsache dieselbe Idee wie bei Regnard: ein Philosoph kommt den Hof zu bekehren, wird aber selbst ins Hofleben hineingezogen, so daß er endlich voll Unmuth und Beschämung in seine Einsamkeit zurückkehrt. Diogenes entspricht dem Démocrite, Aristipp in gewissem Sinne dem Strabon, Dionys dem Agelas, Arete der Ismène, Cleone und Phryne der Criséis und Cléanthis. Aber mit wie souveräner Selbständigkeit hat Schlegel diesen Canevas ausgestaltet! Nicht nur, daß Plato die Ehre der wahren Philosophie retten muß, — vor allem ist hier für die abstracte Idee der historisch richtige Rahmen gefunden; und wie glücklich hat der deutsche Dichter die drei philosophischen Richtungen durch die historisch über-

lieferten Charaktere ihrer Hauptvertreter in dramatisches Leben umgesetzt! Nie hat Elias Schlegel so weit wie durch dieses graciöse, streng stilgerechte historische Lustspiel über seine Zeit hinausgedeutet: was er kühn versuchte, beginnt erst in unserm Jahrhundert sich mählich zu gestalten.[174]) Durch diesen Zusammenhang gewinnt denn auch das Todtengespräch eine noch erhöhte Bedeutung.[175])

Elias Schlegel arbeitete unermüdlich weiter; aber er gab nicht nur viel aus, sondern er nahm noch mehr auf: so ward er nicht nur ein fleißiger, er ward ein entwicklungsreicher Schriftsteller. Was Gottsched abging, besaß Schlegel in vollem Maße: der junge Studiosus wußte, daß es ständig zu l e r n e n gälte, um etwas zu leisten, während der berühmte Professor sich bereits im B e s i t z der Weisheit und der Wahrheit zu befinden glaubte. Noch in dem Todtengespräche hatte unser Autor die Beibehaltung der „Hauptumstände" als eine Wesenheit des historischen Dramenstils bezeichnet, wenige Wochen später hat er bereits das erlösende Wort vom „historischen Charakter" gefunden. — Fast scheint es, als wohne ihm nun das berechtigte Selbstbewußtsein inne, daß er nicht nur ein Recht habe mitzusprechen, sondern auch gehört zu werden: so consequent sehen wir ihn um diese Zeit jede ereignißvolle litterarische Erscheinung vor sein Forum ziehen. — Während die französische Tragödie in Deutschland auf ganzer Linie vorrückte, erschien 1741 eine Uebersetzung von — Shakespears „Julius Caesar", besorgt von einem Herrn von Borck. Grimmig entsetzt stieß Gottsched ins Horn:[176]) „Die elendeste Haupt- und Staatsaction unserer gemeinen Komödianten ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und gesunden Vernunft, als dieses Stück Shakespears ist."

Sofort erscheint Elias Schlegel auf dem Plane, um diese Verunglimpfung — nun, noch ist es ja vielumstritten,

ob Schlegels Aufsatz eine Zurückweisung oder nicht vielmehr eine Unterstützung des Gottschedschen Sturmlaufs ist.[177]) Gottsched verurtheilt Shakespear, weil er nicht nach den Regeln der Franzosen gemessen werden kann; Gottsched liebt es, gegen ihm unbequeme Ausländer ältere deutsche Dichter auszuspielen,[178]) und unter diesen hatte er Gryphius als denjenigen bezeichnet, der es „am weitesten gebracht", so lautete überdies das einmüthige Urtheil Deutschlands und des Auslands.[179]) Gut, dachte unser Schlegel, der nicht nur die Franzosen, sondern jetzt auch das ältere deutsche Drama ebenso wie das antike gründlich kannte und einigermaßen verstand, — gut, hat Gottsched für Shakespear kein Verständniß, weil dieser nicht wie die Franzosen ist, — vielleicht findet sich ein glücklicherer Vergleichungspunkt, ein Gesichtswinkel, aus dem er dennoch leidlich erscheint; denn die Franzosen sind mir schon lange keine absoluten Muster mehr! Wie, wenn ich Gottsched mit seinen eigenen Waffen schlage? wenn ich einen Vergleich mit den älteren deutschen Dramatikern versuche? wenn ich ihren größten, Gryph, heranziehe?? In der That, die Probe kann stimmen: zeigt nicht auch Gryph jene Verquickung von Natürlichem und Wunderbarem, welche nach keinen Regeln meßbar ist??

Aus diesem Gedankengang heraus[180]) schrieb Schlegel seine „Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs bei Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Uebersetzung von dem Tode des Julius Cäsar, aus den Englischen Werken des Shakespear." Es war die erste Abhandlung, welche in Deutschland dem englischen Dichterkönig gewidmet wurde. Aus der Zahl fremdländischer Urtheile verräth Schlegel nur Kenntniß der vom „Spectator" kundgegebenen Anschauungen.[181]) Shakespear wird hier als einer jener „natürlich großen Geister" genannt, „die niemals durch die Zucht oder Regeln der Kunst gebrochen worden," aber freilich sei er „oft darin sehr fehlerhaft,

daß er richtige und erhabene Gedanken oft durch klingende Redensarten, harte Metaphern und gezwungene Ausdrücke verdunkelt." Unter dem Einflusse dieser Urtheile wagt sich Schlegel an den großen Briten heran. Zunächst bemüht er sich, einen guten Theil des so anstoßerregenden Schwulstes dem Uebersetzer aufzubürden, wobei er freilich ungerecht gegen diesen wird,[182]) und giebt deshalb eine Stelle aus der Leichenrede des Antonius in eigener, nicht immer glücklicherer Verdeutschung wieder. Zu der Erzählung des Inhalts übergehend, verräth er natürlich für die Fortdauer der Handlung über Cäsars Tod hinaus noch kein Verständniß, — denn dieses gewinnt selbst der heutige Shakespear-Freund erst mit zunehmender Reife. Ueberhaupt sagt er sich von der hergebrachten „Regelmäßigkeit" noch nicht ganz los — schreibt er doch überdies für eine Gottschedsche Zeitschrift! —: so hebt er namentlich das Abgerissene in Shakespears Einzelscenen hervor, während ihm Gryphs Einrichtung wenigstens geschlossene Einheit der Handlung zu haben scheint. Aber Schlegel erkennt die englischen Tragödien richtig als Charakterstücke, für ihn steht und fällt ein Drama nicht ausschließlich mit der Regelmäßigkeit, und schon fühlt er, daß er die Engländer mit neuen Maßen messen muß. Charakteristisch ist hierfür namentlich was Schlegel alsbald hinzufügt: „Beide, sowohl Shakespear als Gryph, haben in diesen Stücken bewiesen, daß man schöne Auftritte verfertigen könne, ohne von der Liebe zu reden. Und daß die unglücklichen Zufälle der Großen und die Staatslehren einnehmend genug sind, die Leidenschaften zu erregen. Da man also bei beiden die Regelmäßigkeit nicht suchen darf, ob sie gleich bei dem Gryph in weit höherem Grade ist, als bei dem Shakespear: so will ich auf die Charaktere ihrer vornehmsten Personen gehen, worinnen die Stärke des Engelländers vor andern besteht."

Gewiß noch schüchtern, aber siegreich offenbart sich in

diesem Aufsatze auch weiterhin das erste Aufdämmern eines Verständnisses für Shakespear: „Man sieht, daß diese Charaktere alle eine ziemlich große Aehnlichkeit mit den historischen Charaktern haben; obgleich Shakespear, nach dem Urtheile der Engelländer, seine Menschen selber gemacht hat . . . Man wird mir erlauben, daß ich, um den Werth dieser großen Tugend des Shakespear recht in das Licht zu setzen, eine Ausschweifung auf andre Nationen mache, welche sich zuweilen nicht undeutlich zu rühmen scheinen, daß ihre theatralischen Personen zwar die Namen der historischen Personen führen, aber von jenen ganz unterschieden sind“ [183]). . . „Der Engelländer hat einen großen Vorzug in den verwegenen Zügen, dadurch er seine Charaktere andeutet, welcher Vorzug eine Folge der Kühnheit ist, daß er sich unterstanden, seine Menschen selbst zu bilden, und welchen wenigstens ein andrer so leicht nicht erlangen wird.“ „Wir würden hier die schönste Gelegenheit haben, zu zeigen, daß in der Sprache der Leidenschaften ihre größte Aehnlichkeit bestände . . . Beide sind in ihren Gemüthsbewegungen edel, verwegen und noch etwas über das gewöhnliche Maß der Höhe erhaben . . . Bei dem Shakespear aber scheint überall eine noch tiefere Kenntniß der Menschen hervorzuleuchten als bei dem Gryph.“ — Freilich tadelt er dazwischen stellenweise allzu kühne Bilder, Schwulst und platte Natürlichkeit; freilich fehlt ihm noch jedes Verständniß für den Aufbau der englischen Dramen; — aber man sieht doch, worauf es ihm ankam, wenn er schließlich Shakespear all denen empfiehlt, „die alte Poeten lieben, wo mehr ein selbstwachsender Geist als Regeln herrschen . . . Ich habe weder Platz noch Lust gehabt, ihnen alle Schönheiten dieser großen Leute zu zeigen: und noch weniger haben wir diesen Platz anfüllen wollen, mehr Fehler von ihnen anzuführen, woran mehr ihre Zeiten als sie selber Schuld haben.“

Wir sind nun heute leicht geneigt zu lächeln, daß Schlegel allen Ernstes Shakespear gegen einen Gryphius abmißt, — aber beweist es nicht Einsicht genug, wenn einer, der nur zahme Hausthiere kannte, beim ersten Anblick des Löwen die Katze zum Vergleich heranzieht??

Im allgemeinen nehmen wir überdies ein Gefühl der Unsicherheit an diesem Aufsatze wahr: wir haben die Empfindung, daß Schlegel das Wesen Shakespears zu ahnen beginnt, aber daß sein Rüstzeug noch nicht genügt, um die Vertheidigung des großen Briten zu völlig siegreichem Ende zu führen. Auch lesen wir hier nicht Schlegels letztes Wort in dieser Sache, wir haben nur einen ersten Versuch unseres Autors vor uns, sich mit der neuen Erscheinung abzufinden.[184]) —

Jedenfalls gehörte die volle Verblendung, Geistlosigkeit und fanatische Selbstvergötterung Gottscheds dazu, um aus diesem Aufsatze [185]) „gar leicht inne zu werden, wie ungegründet die Hochachtung sei, die unser Gegner (der „Spectator") gegen den Shakespear blicken lassen." Der arme Mann, dem allmählich seine Autorität zum Wahne geworden war, hielt den grundsätzlichen Widerspruch seines Schülers für so unmöglich, daß er durch die leisetreterische Form über den ketzerischen Inhalt dieser Bekenntnißschrift hinweggetäuscht wurde. —

Wo Schlegel an Shakespear platte Natürlichkeit tadeln zu müssen glaubt, stellt er als Zweck des Tragödiendichters auf: „in seinen Zuschauern edle Regungen und Leidenschaften vermittelst der Nachahmung zu erwecken". Das bedeutete einen neuen Fortschritt, denn das Schreiben über die Komödie in Versen hatte das Vergnügen an der Nachahmung als Zweck derselben aufgestellt. Wenn wir unmittelbar nach dieser Beschäftigung mit Shakespear unsern Schlegel sich eingehenden Untersuchungen über die Theorie poetischer Nachahmung zuwenden sehen, so hoffen wir auf weitere

Ausführung der neu gewonnenen Erkenntniß. Vergebens! Seine Abhandlungen von der Nachahmung beschränken sich in der Hauptsache darauf, die im Streit um die Verskomödie von ihm kundgegebenen Ansichten zu systematisiren. Freilich erklärt sich diese Zurückhaltung aus der Ursache der neuerlichen ästhetischen Untersuchungen. Wie schon erwähnt, hatte Straube abermals das Wort ergriffen. Seine „Andere Vertheidigung der nicht gereimten Komödien"[186]) enthielt eine solche Fülle von Phrasen, unbewiesenen Behauptungen und unbegründeten Bestreitungen, daß Schlegel trotz des beide Theile ehrenden anständigen und streng sachlichen Tones anfangs glaubte schweigen zu dürfen. Da er wohl einsah, daß mit Gründen den Gegner zu bekämpfen erfolglos sein würde, suchte er denselben durch positives Fortarbeiten zu überholen. Er entwickelte daher das seiner eignen Vertheidigung der Verskomödie zu Grunde liegende Princip, „Daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmt, zuweilen unähnlich werden müsse," in einer besonderen Rede, welche er kurz vor Ende des Jahres 1741 in Gottscheds Rednergesellschaft vortrug.[187]) Erst als Straube seine Meinung, weil unwiderlegt, für unwiderleglich hielt und, wie Schlegel selbst sagt,[188]) „seinen Triumph vollkommen zu machen, in andern Stücken seinen Satz schon für ausgemacht angenommen", mußte Schlegel „für nöthig erachten", dem Gegner, „dessen Meinung und die darüber gewechselten Schriften weder ihn noch mich an der persönlichen Freundschaft gegen einander gehindert haben", von neuem direct zu Leibe zu gehen. — Es sollte eine Hauptaction werden: des langen Geplänkels müde, wollte Elias alle Gegner seiner Theorie auf einmal und endgiltig aus dem Felde schlagen. Wider ihn waren aber beide große litterarische Parteien.

Da fand er also zunächst Straube, welcher sich in

folgenden geistreich sein sollenden Spiegelfechtereien erging: die Nachahmung habe allemal weniger, niemals mehr als das Original; die poetische Schreibart sei indessen ein Mehr . . . „Sie sagen, das Vergnügen höre sowohl als die Nachahmung auf, wenn die Theile des einen dem andern gleich würden. Ich leugne beides“ . . . „Wenn jener Maler die Weintrauben malt, daß Vögel dadurch betrogen werden, so hat er gewiß gut nachgeahmt“ . . . „Daher sehen Sie, daß bei einer völligen Gleichheit der nachgeahmten Theile weder das Vergnügen, noch die Nachahmung aufhöre“ . . . Und dabei entdeckt dieser Gottschedianer so wenig, daß seine Gründe nicht nur wider den Reim in der Komödie, sondern ebenso gegen den Vers überhaupt in allen Gattungen der Poesie sprächen, daß er ausdrücklich mit Berufung auf die — Ueberschrift seines Aufsatzes Schlegel der Unachtsamkeit zu zeihen wagt!

Ganz in gleichem Sinne hatten die Schweizerischen „Discurse der Maler“ [189]) die Trauben des Zeuxis ins Feld geführt und direct behauptet: „Unter den Malern ist der beste Meister, der so lebhafte Bildnisse machet, daß wir wie in einen Zweifel gerathen, ob wir nicht das Original selbst vor den Augen sehen.“ Breitingers „Kritische Dichtkunst“ erklärte dann in ihrem 3. Abschnitt das Poetisch-Wahre als „eine deutliche Uebereinstimmung des ähnlichen Gemäldes mit solchen Urbildern, die in dem Reiche der Natur anzutreffen und also möglich sind,“ — während der 6. Abschnitt desselben Buches dem Wahrscheinlichen „das Wunderbare“ zur Seite stellte als „die äußerste Staffel des Neuen, da die Entfernung von dem Wahren und Möglichen sich in einen Widerspruch zu verwandeln scheinet;“ und derselbe Breitinger nannte in seiner „Kritischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse“ als poetische Grundregel: „Studiret die Natur und folget ihrem Winke.“ [190])

Gegen diese Musterkarte vager poetischer Principien boten die vorgeschritteneren französischen Theoretiker doch schon mehr Klarheit und Stetigkeit. Unter ihnen hatte bereits Aubignac Ansichten kundgegeben, welche auf Elias Schlegel bildend eingewirkt; es paßte in den Ideenkreis unseres Autors, wenn jener ausführte:[191] „Synesius a fort bien dit que la poésie et les autres arts ne suivent pas la vérité, mais l'opinion et le sentiment ordinaire des hommes." In den Mémoires der Académie des inscriptions et belles lettres hatte der Abbé Vatry sogar einen Satz ausgesprochen, der für Elias Schlegel wie ein erlösendes Wort erschien:[192] „Les imitations les plus ressemblantes aux choses qu'elles imitent ne sont pas les plus belles productions de l'art, ce sont celles qui imitent de la manière la plus parfaite, qui doivent l'emporter sur les autres." Ebenso erklärte Riccoboni:[193] „Quant à moi j'ai toujours cru, et je n'étais pas seul de mon opinion, que la nature toute simple et toute pure serait froide sur la scène." An anderer Stelle[194] schließt derselbe von Schlegel eifrig studirte Theaterpraktikus: „Le but des poètes dramatiques est de plaire. Pour y parvenir ils doivent se conformer au goût de leur nation." Und schon Houdart de la Motte[195] hatte der Nachahmung zuerkannt, „qu'elle occupe agréablement par la comparaison de l'objet même avec l'image." Das waren Bausteine, wie sie Elias Schlegel für sein System einer idealistisch angehauchten Nachahmungstheorie verwenden konnte. Nicht als ob er hier je unselbständig, von den Franzosen abhängig wird: aber seine Darlegungen beweisen, daß er sich an ihnen geschult.

Wollte er die Gegner auf beiden Seiten zugleich schlagen, d. h. schlagend widerlegen und überzeugen, so war — das wußte unser „beider Rechte Beflißner" leider nur zu gut — eine weitgehende Selbstentäußerung und Zurückhaltung

geboten, ein gewisses äußeres Entgegenkommen wurde ihm zur Pflicht; denn hätten die selbstbewußten Schulhäupter ihn anders gelten lassen, es sei denn, daß er auf ihren Füßen stehend erschien? Je entschiedener er im Grunde gegen sie ankämpfte, um so eifriger borgte er von ihnen Rüstzeug, um womöglich jede von beiden Parteien zu überreden, daß er nur die Consequenzen ihres Systems ziehe. Wo er also zustimmen kann, citirt er beide Theile, besonders „Herrn Professor Gottsched" so oft wie nie; wo er sie bekämpfen muß, verschweigt er wohlweislich die Namen der Gegner; aber in der Sache, um die es ihm ausschließlich zu thun ist, weist er ihre Widersinnigkeiten als solche zurück.

Dadurch hat die „Abhandlung von der Nachahmung" an Kühnheit und Eleganz verloren, — aber der friedliche Sachse hat es fertig gebracht, eine eigene unabhängige poetische Theorie zu entwickeln, ohne persönlich oder auch nur in der Hauptsache angefeindet zu werden. Er wählt die beiden Theilen gleich genehme[196]) Form mathematischer Lehrart, wie sie Christian Wolfs Modephilosophie auch für schönwissenschaftliche Dinge eingeführt hatte, er entleiht ihre metaphysischen Begriffe, operirt mit „Ordnung" und „Zweckmäßigkeit", auch die Leibniz-Wolffsche Glückseligkeitslehre zieht er heran; kurzum, er geht ans Werk mit allem ausgerüstet, was seinen Mangel an Autorität zu ersetzen im Stande ist. — Was er an Straube und dessen Hintermann Gottsched zu bekämpfen hat, durften wir bereits erfahren. Die Schweizer boten Blößen in ihrer schwankenden Terminologie[197]), sowie in ihren zahlreichen, neben hyperidealistischen Stellen stehenden Plattheiten: insbesondere thut Schlegel, außer dem auch von Breitinger ausgesprochenen Grundsatz „der vollkommenen Uebereinstimmung zwischen dem Urbild in der Natur und der durch die Kunst verfertigten Schilderei", desselben Kunstrichters[198]) schiefe Erklärung der poetischen Nachahmung als „unschuldigen Betrug" stillschweigend ab.

Da Schlegel nun die Ergebnisse der Rede, „daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmt, zuweilen unähnlich werden müsse", in die mathematische Form der zum größeren Theil 1742 geschriebenen „Abhandlung von der Nachahmung" hineingearbeitet hat, so lassen sich die Grundzüge beider Studien zusammengefaßt darstellen. Gegenüber der plumpen, kunstlosen Naturnachäffung kommt es Schlegel darauf an, die Berechtigung, ja Verpflichtung des Künstlers zur stückweisen Abweichung von der Natur sowohl allgemein als von Fall zu Fall zu erweisen. Zur Begründung geht er auf den Endzweck der Kunst zurück, und nachdem er die Nachahmung in gleicher Weise wie die Belehrung als künstlerische Selbstzwecke abgelehnt, stellt er das Vergnügen als letztes Ziel des Künstlers hin. Somit bezeichnet Schlegels ästhetische Theorie nach zwei Richtungen einen Fortschritt, der ihr auf festen Platz in der Geschichte der deutschen Aesthetik Anrecht giebt.[199])

Indem nun aber unser junger Autor über den Standpunkt seiner französischen Lehrmeister nicht hinausgeht, definirt er dieses Vergnügen näher als die Freude der Zuschauer — er stützt sich wesentlich auf das Drama — an der wahrgenommenen Aehnlichkeit zwischen Bild und Vorbild. Die Aesthetik hat inzwischen dieses Gefühl als eine secundäre und überdies durch den Intellect vermittelte Wirkung der Kunst hingestellt,[200]) aber über den damaligen Stand der Poetik, welche neben dem delectare das prodesse stark betonte, bedeutete Schlegels Hypothese immerhin eine Wendung nach der Seite des Gefühls hin.

Auch im einzelnen bringen die beiden Studien eine Reihe von Beobachtungen bei, welche für ein richtiges ästhetisches Gefühl Zeugniß ablegen. Schon in der „Rede" begnügt er sich nicht zu verlangen: „daß diese Bilder der Sache, der wir nachahmen, nicht nur zuweilen, sondern so oft unähnlich sein müssen, als die Begriffe, nach denen die Menschen

unsere Bilder beurtheilen werden, den Sachen selbst unähnlich sind", — darüber hinaus fordert er eine Unähnlichkeit, „wenn das Vergnügen, das wir suchen, durch die Aehnlichkeit unterbrochen würde." Und zur Erläuterung dieser Forderung lesen wir freudig überrascht folgendes Beispiel: „Ich verlange nicht, daß man . . . einen armen Sterbenden, welcher itzt die Augen zuthun sollte, mit seinen schwachen Füssen bemühen und vom Schauplatz abtreten lassen solle, damit er nicht vor den Augen der Zuschauer sterbe. Aber man wird wenigstens dasjenige, was bei dem schrecklichen Augenblicke des Todes noch Süßes und Sanftes wahrgenommen werden kann; ganz gelinde Bewegungen; ein Hauptneigen, welches mehr einen schläfrigen Menschen, als einen, der mit dem Tode kämpft, anzuzeigen scheinet; eine Stimme, welche zwar unterbrochen wird, aber nicht röchelt, zu der Vorstellung des Todes brauchen können; kurz, man wird selber eine Art des Todes schaffen müssen, die sich Jedermann wünschen möchte, und keiner erhält."[201]) Kein Geringerer als Lessing war es, welcher in der Epoche seiner Vollendung, ohne diese feine Bemerkung seines jungen Vorläufers zu erwähnen, in der Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" den Nachweis führte, daß die Alten, wie sie „diejenigen Worte, welche unmittelbar eine ekle, traurige, gräßliche Idee erwecken, mit minder auffallenden zu verwechseln" pflegen, auch für den Tod „lieber ein Bild gewählt haben, welches uns auf das, was es anzeigen soll, durch einen anmuthigen Umweg führet," — und dabei fragte: „welches Bild könnte hierzu dienlicher sein als dasjenige, dessen symbolischen Ausdruck die Sprache selbst sich für die Benennung des Todes so gern gefallen läßt, das Bild des Schlafes?" Kein Zweifel, daß auch für Schlegels entsprechende ästhetische Hypothese das Studium der Antike bahnweisend gewesen ist! — Aesthetisch vertieft und all=

gemeingültig ausgesprochen findet sich jener Satz aus Schlegels „Rede“ bereits in der „Abhandlung“: Da „eine stärkere Empfindung eine schwächere unterdrücket“, würde „ein Jeglicher, der da nachahmet, wider seinen Endzweck handeln, wenn er durch seine Bilder selbst zu so heftigen Empfindungen Anlaß gäbe, daß das Gefühl von der Schönheit der Nachahmung dadurch entweder geschwächt oder ganz und gar unterdrückt würde.“[202]) Wie stets, nach Erich Schmidts programmatischen Worten,[203]) „Analogien der Vergangenheit unser Urtheil über zeitgenössische Erscheinungen festigen und an der Gegenwart gemachte Beobachtungen uns Aufschluß über Vergangenes spenden“, so darf darauf verwiesen werden, daß der nordische Dramatiker Henrik Ibsen in mehreren Werken, namentlich in den weit angelegten und bedeutsamen „Gespenstern“ geradezu eine lebendige Illustration dieser von Schlegel gekennzeichneten Ueberwucherung des ästhetischen Eindrucks durch außerhalb der ästhetischen Sphäre liegende Erschütterungen darbietet. —

Die „Abhandlung von der Nachahmung“ bewegt sich nach scharfer Abgrenzung der ästhetischen Grundbegriffe in einem Gedankengang, der sich kurz dahin zusammenfassen läßt: „Dasjenige ist einer Sache ähnlich, dessen Theile eben die [204]) Verhältniß unter sich haben, welche unter den Theilen des andern ist . . . Also müssen die Theile eines Bildes einerlei Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes haben . . . Hieraus folget von sich selbst, daß diese Aehnlichkeit auch vorhanden sei, wenngleich nicht alle Verhältnisse aller möglichen Theile bei zweien Dingen einerlei sind . . . Da man die Theile und Verhältnisse derselben nur im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit betrachtet, so ist kein Wunder, wenn man sie auch nur im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit nachahmet. Ein Jeder also, der etwas nachahmen will, muß vor allen Dingen sich ein solches Subject suchen, darinnen er etwas nachahmen könne.

Die Nachahmung kann sich niemals auf wesentliche Stücke des Subjects von einem Bilde erstrecken. Denn die wesentlichen Stücke desselben sind unveränderlich . . . Es ist zwar zuweilen möglich, daß das Subject, darinnen man nachahmt, eben die Verhältniß seiner wesentlichen Theile, wie die wesentlichen Theile des Subjects vom Vorbilde hat. Aber . . . in soweit bringt nicht der Nachahmende, sondern die Natur selbst die Aehnlichkeit hervor . . . Es macht kein Verdienst für den Nachahmenden, wenn er ein güldenes Gefäß wieder in Golde nachahmt. Und ebenso wenig ist es ein Verdienst, wenn man ein Gespräch, das in ungebundener Rede gehalten wird, in ungebundener Rede nachahmet . . . Der größte Grad der Aehnlichkeit ist, wenn ein Bild mit dem Vorbilde *einerlei* wird . . . *Daraus folget, daß der höchste Grad der Nachahmung von dem höchsten Grade der Aehnlichkeit unterschieden sei.* Der höchste Grad der Nachahmung ist nämlich, wenn alle *Verhältnisse* in den Theilen des Bildes, die der Nachahmung fähig sind, mit dem Vorbilde übereinstimmen.“ Nachdem so „von der Nachahmung überhaupt“ abgehandelt ist, spricht ein zweiter Abschnitt „von den Eigenschaften und Regeln der Nachahmung, in so weit ihr Endzweck das Vergnügen ist.“ Hier bietet sich endlich Gelegenheit zu gründlicher Abrechnung nach beiden Seiten hin. Sofort hebt unser Autor an: „Man pflegt sich sonst der Nachahmung noch besonders zu zwoen anderen Absichten zu bedienen: nämlich entweder Jemanden zu unterrichten . . . oder einen zu betrügen . . . Das Erstere ist die Absicht der Geschichte, und das Andere der Lügen.“ In Ausführung dieser beiden Sätze heißt es einerseits: „Ein Schriftsteller, welcher nachahmet, um zu unterrichten, kann sich diejenigen Regeln nicht schlechterdings anmaßen, welche abzielen das Vergnügen der Menschen zu befördern . . . Alles Vergnügen gehört zu den Sachen, die man um ihrer

selbst Willen sucht ... Ich muß gestehen, daß das Vergnügen dem Unterrichten vorgehe.“ In anderer Hinsicht legt Schlegel das Bekenntniß ab: „Meine Gedanken sind in der That hierbei, daß es genau zu reden, gar keinen angenehmen Betrug gebe ... In der That finde ich, meinem Gefühle nach, bei der allergenauesten Nachahmung etwas, welches vielmehr eine Gefahr zu irren, als ein Irrthum ist, so lange nämlich das Bild bei dieser genauen Nachahmung noch vergnügt.“ Mit Recht erinnert hier Antoniewicz,[205]) daß sich diese seine ästhetische Unterscheidung, welche Schlegel ganz aus sich selbst herausnahm, wieder einmal mit der reifen Kunstanschauung eines der Großen unserer Litteratur berühre: Goethe nennt 1798 in seinem Gespräche „Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ den künstlerischen Eindruck, „nicht Täuschung, doch ist es eine Art derselben, etwas das ganz nahe mit ihr verwandt ist.“ — Im weiteren Vorschreiten leitet unser junger Theoretiker, wenn auch nach einigen Windungen, den für die Zeit von Gottscheds litterarischer Gelehrtenexclusivität gleichfalls neuen Grundsatz ab, „daß in der Nachahmung das Bild und Vorbild so beschaffen sein sollen, daß es einen allgemeinen Eindruck auf alle Menschen machen könne, ohne gewisse Begriffe einer besonderen Art von Leuten vorauszusetzen. Des übrigen nimmt Schlegel nicht nur im einzelnen häufig an Irrthümern seiner Zeit Theil, sondern ist vor allem in diesem Aufsatze noch nicht über den Standpunkt der „normirenden“ Poetik hinausgekommen:[206]) — er will — und ist darin durchaus nicht der letzte — noch „Regeln“ hervorbringen, „darnach man die Nachahmung einrichten könne“, daß man „desto leichter merke, wie es anzufangen sei, wenn man Dinge nachahmen will.“ Ueberdies finden sich zahlreiche Wiederholungen aus den früheren ästhetischen Abhandlungen; und auch in der Form führt gerade das Streben nach mathematischer Methode

stellenweise zu Unklarheit und Unbeholfenheit. — Nur noch eine Nebenuntersuchung dürfen wir nicht übergehen, weil sie einen neuen Beweis dafür beibringt, daß Elias Schlegel der erste deutsche Schriftsteller war, welcher Einwirkungen des englischen Dichterkönigs aufweist: Wie unser Autor in der Vergleichung Shakespears und Gryphs namentlich die Abschilderung eines Charakters durch eine andere Person und das gliedweise Aufdecken der einzelnen Charakterzüge als die Charakterisirungskünste des Ersteren gerühmt hatte,[207]) so empfiehlt er sie hier unter den Mitteln, um mit dem Bilde zugleich einen Begriff vom Vorbilde zu geben.[208])

Der Schluß der Abhandlung ist direct pro domo geschrieben: das Vergnügen, welches Endzweck der Kunst sei, werde zwar hauptsächlich durch das Wahrnehmen der Nachahmung erzeugt, indessen gäbe es noch andere Vollkommenheiten, „welche das Vergnügen zu befördern, mit der Nachahmung verbunden" seien; „das Silbenmaß in der Dichtkunst ist ebenfalls eine solche Vollkommenheit." Neben diesen letzten Schlag gegen Straube fällt ein gelinder, höchst würdiger Streich gegen den Conrector Pyra, welcher unsern Autor wegen einer zwar unzutreffenden, aber winzigen und wirklich unschuldigen Bemerkung als „Gottschedianer" verdammt hatte. Neben vielen lobenden Erwähnungen Hallers hatte Schlegel in dem ersten, in Gottscheds „Kritischen Beiträgen" anfangs allein veröffentlichten Abschnitt dieser Abhandlung zwei Verse des großen Berners wegen angeblicher Vermengung verschiedener Bilder gelinde als incorrect bezeichnet. Pyra sah sich nun in seinem „Erweis, daß die G * ttsch * dianische Secte den Geschmack verderbe" (1743)[209]) gemüßigt, der Zurückweisung dieses Tadels emphatisch hinzuzufügen: „Aber der Ausdruck ist im Deutschen unerhört! Das ist allemal der Grund von dem Tadel der G * ttsch * dianer. Aber eben dadurch reißen sie den ganzen Grund der Dichtkunst ein. Genug: Ich schäme mich mehr zu

sagen . . ." Dieses merkwürdige Zeugniß einer „polemisch überreizten" [210]) Zeit fand wider Schlegels Willen, nach einer privaten Aeußerung von ihm, in den von Pyra am heftigsten angegriffenen Hallischen „Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks" [211]) eine Erwiderung, aus welcher wenigstens der Eingangssatz zu beachten ist: „Zu dem Ende will ich ihm gar nichts von dem Titel eines Gottschedianers sagen, den er Herrn Schlegel beilegt." Die folgende, von Pyra [212]) als Schlegels unwürdig bezeichnete Vertheidigung stützt sich zum guten Theil darauf, daß dieser den Ausdruck „unerhört" gar nicht gebraucht habe. Am Schluß der „Abhandlung von der Nachahmung" nun beschränkt sich der Autor ausschließlich auf dieses Argument, freilich nicht ohne seinen aufdringlichen Gottschedianischen Vertheidigern, die ihrerseits mit diesem Worte um sich zu werfen pflegten, eine Lection zu ertheilen: „Meines Erachtens sollte man niemals von einem Ausdrucke das Urtheil fällen, daß er zu verwegen oder unerhört sei, weil weder die Verwegenheit, noch die Neuigkeit, sondern nichts als die Unrichtigkeit eines Ausdruckes strafbar sein kann." Noch später gab Schlegel dem wohlmeinenden aber überhitzigen Conrector unter ehrender Anerkennung von dessen Verdiensten ausdrücklich Recht, [213]) — ein in jener Kampfzeit wahrhaft einzig dastehendes Beispiel von Selbstverleugnung.

Elias Schlegel legte auf seine Abhandlung von der Nachahmung großes Gewicht, ja er trug sich eine Zeit lang mit dem Gedanken, auf die hier aufgestellten Grundsätze „eine ganze Theatralische Dichtkunst zu bauen." [214]) Indessen hatte gerade diese Arbeit von ihrem Entstehen an mit äußeren Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Ausführung wurde durch Schlegels Fortgang von Leipzig unterbrochen, während seines vorübergehenden Aufenthaltes in Dresden war er nicht genügend zum Arbeiten eingerichtet, um recht

vorwärts zu kommen,[215]) und so vollendete er die Begründung seiner Theorie unter Mangel an den nöthigen Büchern erst 1743 in Kopenhagen,[216]) aber da ging nach Gottscheds Behauptung ein Theil des Manuscriptes verloren, so daß erst, nachdem Schlegel Ersatz geschaffen,[217]) 1745 der Druck der Abhandlung vollendet werden konnte — in einer andern Zeitschrift als er begonnen, weil die „Kritischen Beiträge“ inzwischen eingegangen waren.[218]) Ein Jahr darauf erschien ein scheinbar auf gleicher Grundlage ruhendes Werk, welches den Vorzug hatte, von einem Franzosen geschrieben zu sein: „Les beaux arts réduits à un même principe“ vom Abbé Batteux. An Esprit und Geschmack war dieser dem jungen deutschen Schriftsteller zweifellos überlegen, aber an wissenschaftlichem Sinn steht er so weit hinter Schlegel zurück, daß seine „Nachahmung der Natur“ durch vieldeutige Begriffe wie „schöne Natur,“ „gut gewählte Natur,“ „Natur wie sie sein kann,“ „die vollkommenste an sich“ völlig über den Haufen geworfen wird.[219]) Indessen, diese wirre Phraseologie ließ die logischen Deductionen des deutschen Vorgängers nicht aufkommen. Eine eigenthümliche Ironie des Schicksals hat gewollt, daß dem Batteux ein deutscher Uebersetzer und Erläuterer in Elias Schlegels Bruder Adolf erstand.[220])

Nach 3½ jährigem Studium verließ Elias Leipzig im September 1742. Im Laufe dieses Jahres hatte er noch trotz der Vorbereitungen zum Examen außer lyrischen Gedichten und dem Anfang eines größeren Epos ein vollständiges Lustspiel gedichtet. Leider ist uns letzteres nur unvollkommen erhalten geblieben; die Veranlassung dazu ist charakteristisch genug. Schlegel hatte wie schon im „Geschäftigen Müßiggänger“ einen kühnen Griff ins Leben gewagt: jenes spielt in der Stadt, die „Pracht zu Landheim“ bezeichnet schon durch ihren Titel das Land als Schauplatz. Auch hier hatte der junge Poet Erfahrungen,

in letzter Zeit für ihn persönlich recht trübe Erfahrungen gesammelt, war doch sein Vater das Opfer der Verfolgung von gewissen Landadligen geworden. Wie Leipzig seine Petits-maîtres, so hatten auch die sächsischen Landgüter — mutatis mutandis — ihr typisches Stutzerthum: jeder beliebige Junker wollte, dem französelnden Zuge der Zeit folgend, „aus seinem Rittergute ein kleines Versailles machen“, aber dabei doch, an der ererbten deutschen Sparsamkeit festhaltend, nicht recht mit den Groschen herausrücken. Schon der „Spectator“ hatte (im 277. Stück) die Pariser Modepuppen, die als Modelle nach England kamen, verspottet. Für die prunkende Lumpigkeit bot sich andererseits in einigen Zügen von Molières „Avare“ ein willkommenes Muster; so ermahnt der Geizige in der 2. Scene des 3. Actes seine Diener, die Livree zu schonen, obgleich dieselbe schon durchlöchert und fleckig ist, und drei Scenen weiter fand sich ein Auftritt, der in allen Einzelheiten wie für Schlegels Zwecke geschaffen war:

Maître Jacques. Est ce à votre cocher, monsieur, ou bien à votre cuisinier que vous voulez parler? car je suis l'un et l'autre.

Harpagon. C'est à tous les deux.

M. Jacques. Mais à qui des deux le premier?

Harpagon. Au cuisinier.

M. Jacques. Attendez donc, s'il vous plaît (M. J. ôte sa casaque de cocher et paraît vêtu en cuisinier) . . .

In derselben Scene redet Valère dem Geizigen, der zur Feier seiner Verlobung ein Souper geben will, aber billig und wenig, damit die Gäste sich ja nicht krank essen, zu Munde:

Voilà une belle merveille que de faire bonne chère avec bien de l'argent: C'est une chose la plus aisée du monde . . . Mais pour agir en habile homme, il faut parler de faire bonne chère avec peu d'argent.

Sobald sich dann M. Jacques vom Koch zum Kutscher verwandelt hat, befiehlt Harpagon die Pferde in den Kutschwagen zu spannen, M. Jacques aber meldet, daß sie halb verhungert umfallen . . . Während Schlegel diese Züge, die vorzüglich paßten, in seine Komödie hineinarbeitete, las er (1741) in der „deutschen Schaubühne" Detharding's Uebersetzung des Holbergschen „Jean de France." Sofort beschloß er seinen ursprünglichen Plan durch Einführung dieses Typus zu erweitern. Dadurch gewann er eine treffliche Contrastwirkung: die Mutter will französische Sitten nachahmen, ohne sie zu kennen und ohne es sich etwas kosten zu lassen, — der Sohn hat in Frankreich viel Geld verthan und will es in der Heimath auf französische Manier weiter treiben, insbesondere ist sein Verhältniß zu der vorgeblich französischen Kammerzofe unverkennbar dem Holberg nachgebildet, uud auch sonst sind einzelne kleine Striche aus dem „Jean de France" übernommen.[221]) Ein Einzelzug schließlich weist auf ein anderes, der „Schaubühne" einverleibtes Holbergsches Stück, den „Politischen Kannengießer" hin, auch dort muß der Diener (III, 4) an Stelle einer ordentlichen Livree den langen Rock des Herrn anziehen.

Um die beiden Hauptgestalten, die lumpig prunkende Frau von Landheim und ihren verschwenderisch prunkenden Sohn Berthold, gruppirte Schlegel nun, leider ohne die Handlung ein bestimmtes Ziel verfolgen zu lassen, eine Reihe sich von dem gegebenen Hintergrund höchst glücklich abhebender Charaktere: Fräulein Fiekchen, knauserig schlechtweg, hält die Mutter für eine Verbrecherin an ihrem Gelde; Lisette, — ganz im Sinne ihres vom französischen Lustspiel übernommenen Namens — die „Französin" der Frau von Landheim, dieser in Nachäffung französischer Moden zu Munde redend, in Wahrheit eine Deutsche, die außer einigen auswendig gelernten Phrasen kein Wort Französisch versteht, Christian der Kammerdiener, der als Schreiber die Höflich-

keitsphrasen des Kanzleistils aufgeschnappt hat und zur Freude der Frau von Landheim auf Lohn verzichtet, weil er „etwas kann, das er hernach nicht kann, wenn andere Leute wissen, daß er's kann" — das Ende des Stücks besteht darin, daß sich diese Kunst als das Stehlen ausweist; — endlich die als Jäger, Läufer bezw. Hofnarr angestellten Dorfprofessionisten, — — sie alle wirksame und für ihre Zeit lebenswahre Lustspielfiguren. Dazu ist der Dialog, offenbar unter dem Einfluß Holbergs,[222]) gut pointirt; und man höre nur, worin Schlegels Pointe liegt: „Das ist ganz artig gesagt. Es war Schade, daß Sie das nicht französisch sagten. Wenn ein Einfall noch so schön ist, so klingt er nicht, wenn er deutsch gesagt wird" . . . „O, Mademoiselle, ich will Sie zur vollkommenen Französin machen. Es fehlen dir, liebes Kind, nur zwei Stücke dazu, die Sprache und die Liebe" . . . „Am Kerle liegt mir nichts. Es liegt an der Livrei." Nicht immer giebt sich die Satire gleich harmlos: Fiekchen nennt mehrfach das französische Wesen direct „gottlos", und Junker Berthold docirt: „Ein französisches Geblüte! Und Sie schreien so, wenn man Sie küssen will? Nehmen Sie mir's nicht übel, Sie sind noch sehr deutsch." Auch verdient bemerkt zu werden, daß dieses Lustspiel wohl die französelnde Galanterie verspottet, aber keine eigentliche Liebesintrigue hat, man darf darin gleichfalls eine versteckte Opposition gegen die Franzosen sehen. — Alle Langeweile des „Geschäftigen Müßiggängers" ist frischer Beweglichkeit gewichen, hier fällt so leicht kein Hieb, der nicht sitzt,[223]) und wenn wirklich die Hauptfiguren nach bestimmten lebenden Modellen gezeichnet waren, so hatten diese allen Grund, sich gezüchtigt zu fühlen. Aehnliches fürchtete der Vater,[224]) er sorgte, man werde das Werk als Rache für die ihm selbst widerfahrenen Kränkungen ansehen und seinen Elias als „Satirenschreiber" verfehmen. Das hieß in jener Zeit aber soviel wie Ver=

lorener, Verkommener, und wer diesen Ruf auf sich lud, stand außerhalb der ehrbaren Gesellschaft.[225]) Wir dürfen darum die Opposition des alten Schlegel nicht schelten, erscheint er doch sonst, gegen alle Väter von gleichzeitigen Dichtern gehalten, als ein wahres Unicum von Vorurtheilslosigkeit. Was indessen Elias betrifft, so macht die daraufhin vorgenommene freiwillige Verbrennung des Manuscriptes — der Vater hatte nur Zurückhaltung vom Druck gewünscht — zwar seinem über bloßen Gehorsam hinausgehenden kindlichen Eifer alle Ehre, indessen männlicher erscheint uns doch die Handlungsweise Lessings, welcher trotz der Eltern Sorge um sein Seelenheil fortfuhr Komödien zu schreiben und der Schwester, als sie seine anakreontischen Gedichte entsetzt verbrannte, zur Abkühlung ihres Feuereifers den Busen mit Schnee wusch. — Nach Schlegels Tode fand sich nur das Concept auf einer Reihe halbzerrissener Zettel, welche die Herstellung des Stückes mit einigen Lücken aber wenigstens bis gegen Ende des vierten Aufzugs gestatten. Die Auflösung ist nach der Erinnerung von Elias Brüdern am Schluß des III. Theils der „Werke" in kurzen Worten mitgetheilt und dabei einer gegen Ende beabsichtigten Satire auf das von Gottscheds Schule verfochtene naturalistische Princip der Costümtreue Erwähnung gethan; der erste Auftritt dagegen fand sich nur in einer älteren versificirten Fassung (Alexandrinern), von deren Fortsetzung der Dichter als einer undankbar schwierigen Aufgabe bald Abstand nahm. Ueber dieser Arbeit scheint sich bei ihm die Ueberzeugung befestigt zu haben, daß „die Komödie in Versen" ein höchstes, aber nicht leicht erfüllbares Postulat künstlerischer Form sei. —

Mit jedem neuen Werke tritt klarer hervor, daß unser Elias Schlegel ein festes künstlerisches Ideal gewonnen: eine nach Form und Geist nationale deutsche Dichtung. Ist es Gottscheds großes Verdienst, den Ge-

danken der deutschen Litteratur als einer historisch zusammenhängenden Einheit zuerst ausgesprochen zu haben, so ist es Elias Schlegels größeres Verdienst, auf den verschiedensten Gebieten die ersten Anläufe zur Erfüllung dieser einheitlichen Litteratur mit einem ihr charakteristischen Wesen, d. h. zur positiven Befreiung derselben von fremdem Joche unternommen zu haben. — Noch vor Beendigung seiner Studien schickte er sich an, ein nationales Epos zu schaffen. Seine Beschäftigung mit der deutschen Reichshistorie führte ihn auf Heinrich den Löwen, dessen Geschick ihn dermaßen anzog, daß er sich denselben zum Helden erkor. Feurig wie immer, war er schon nach wenigen Tagen über der Arbeit.[226]) Die Abreise von Leipzig traf ihn in der Mitte des zweiten Buches. Schon hatte sein Unternehmen die größte Aufmerksamkeit beider litterarischen Lager auf sich gezogen, als er in Kopenhagen die Arbeit nach Vollendung des zweiten Buches mißmuthig abbrach:

> Bald faßt er einen Schluß, und ändert bald ihn wieder.
> Den ersten Einfall reißt ein bessrer Einfall nieder,
> Und endlich, wenn er längst verworfen, und gewählt,
> So zürnet er mit sich, daß seine Klugheit fehlt;
> Wie theils aus Eifersucht, theils Schätze zu erjagen,
> Ein Maler sich erhitzt ein Meisterstück zu wagen,
> Den Strich oft selbst zerstört, den er mit Kunst gethan,
> Und neue Wege sucht, sich der Natur zu nahn;
> Und zornig, daß er sich so lang umsonst befleißet,
> Zuletzt den feuchten Schwamm in sein Gemälde schmeißet.

Aus diesen Schlußworten darf man wohl mit Recht den Grund von Schlegels Resignation herauslesen. Gewiß hatten Gottsched,[227]) Hagedorn[228]) und anfangs auch Bodmer,[229]) das Bedeutsame des Planes anerkennend, den Dichter lebhaft ermuntert, zwei Dinge aber verleiden ihm anscheinend seine Arbeitslust: Er hatte zur Fortsetzung des Epos eifrige geschichtliche Studien getrieben, die ihm schließlich mehr eine historische, als eine poetische Auffassung Heinrichs

des Löwen aufnöthigten; er begann ein umfassendes Geschichtswerk über denselben Gegenstand[280]) und fühlte dadurch den Zauber der Poesie, in welchem er seinen Helden Anfangs ausschließlich gesehen, vollends schwinden. Darauf deutet auch sein späteres Geständniß,[281]) wenn er Zeit genug für weitere epische Versuche finden sollte, würde er „lieber diese 1000 Verse umsonst und nur zu seiner Uebung gemacht haben und eine andere Materie nehmen." Des Weiteren fühlte er schließlich, so fest er principiell bei der Vertheidigung seiner Verfahrungsweise blieb,[282]) doch wohl am besten, daß die von ihm eingeführte allegorische Maschinerie von personifizirten Tugenden und Lastern den eigentlichen Helden gar zu sehr in den Schatten stellte. Zwar hatte er die Allegorien durchaus nicht des Wunderbaren wegen eingeführt, ja er getraut sich Bodmer gegenüber zu behaupten,[283]) „daß ein Umstand allemal übel angebracht ist, den man blos des Wunderbaren wegen in ein Gedicht setzt." Er steht vor Miltons Geistern nicht wie die Schweizer, als vor Wunderthieren, sondern ihm, dem dramatischen Psychologen, sind „die Maschinen eines Heldengedichts nichts anders, als die verborgenen Ursachen der Begebenheiten, die man erzählt." Nun wissen wir, fährt Schlegel in seiner Vertheidigung fort, „daß die Wirkung der Geister vor itzo in unsern Handlungen keine Statt hat, daß die geheimen Ursachen keine andre als die Tugenden, Laster und Leidenschaften der Menschen sind." Soweit wiederum seiner Zeit voraus, verstrickt er sich doch in einen verhängnißvollen Irrthum, wenn ihm diese Leidenschaften „etwas ganz Abgesondertes von dem Menschen selbst zu sein scheinen, in dem diese Gedanken entstehen." Der Dichter sollte diesen Irrthum schwer büßen: einen je größeren Apparat er, ungetreu der Warnung des „Spectator" und Breitingers,[284]) aufwandte, um so mehr verflüchtigten sich seine eigentlichen Helden zu geschobenen Figuren: die Maschinen trugen Menschenangesicht

und die Menschen wurden ihm zu Maschinen. Ohne einzusehen, daß dieses Ergebniß die nothwendige Folge seines Verfahrens war, und ohne somit das Verfehlte desselben zu erkennen und zu ändern, warf er mißmuthig die Arbeit hin. Zu seinem eigenen Vortheil, — denn nach den beiden vollendeten Büchern des Heldengedichtes zu urtheilen, besaß er nicht den hohen Schwung der Begeisterung, noch auch souveränen epischen Blick, um seinen Stoff interessant im Kleinen und fortreißend im Großen zu gruppiren. Gewiß ist er im Ganzen glücklich in der Bilderwahl und in Sentenzen, gewiß bewahrt sein Ton eine äußere Würde,[285]) indessen auf die Dauer wirken diese Alexandrinertiraden ermüdend und erkältend. — Eine in jeder Hinsicht das Rechte treffende Recension dieses epischen Fragmentes veröffentlichte Herder in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek".[286]) Schlegels poetische Einbildungskraft erscheine ihm für eine Epopöe zu trocken und moralisch; wohl biete der Dichter schöne moralische Stellen, lehrreiche Allegorien, edle Sentiments, nachdrückliche Sentenzen und ein ausgearbeitetes Silbenmaß mit Reim, — aber nirgends den Ton epischer Erzählung, den Adel, den kurzen hohen Vortrag der Reden, die immer fortschreitende Handlung; man könne alle einzelne Stücke in Lehrgedichte verpflanzen, und sie ständen am rechten Ort. Merkenswerth bleibe dennoch auch dieses Schlegelsche Werk, als Versuch einer deutschen Epopöe über einen deutschen nationalen Helden.

Wie es schließlich hervorgehoben zu werden verdient, daß Schlegel durch das Erscheinen der ersten Gesänge des Klopstockschen „Messias" noch mehr von Vollendung seines Epos abgeschreckt wurde, weil er der nicht unzutreffenden Meinung war, „daß viel bei einem Heldengedichte darauf ankomme, der erste in seiner Nation zu sein,"[287]) — so sei andererseits auf den Einfluß hingewiesen, welchen wahrscheinlich Elias Schlegels Beginnen gerade auf Klopstock aus-

geübt hat. Zur selben Zeit, da jener in Leizig an „Heinrich dem Löwen“ arbeitete, faßte dieser in Pforta gleichfalls den Plan zu einem Nationalepos mit allegorischen Personen, als dessen Helden er sich Heinrich den Vogler erkor.[288]) Wie wir bereits erfuhren, erregte der epische Versuch Schlegels in litterarischen Kreisen von vornherein ungewöhnliches Aufsehen; man darf wohl annehmen, daß die Kunde hiervon durch persönliche Vermittelung oder Leipziger Briefe nach Schulpforte drang und dem bewundernd zu Elias Schlegel aufschauenden Klopstock Initiative gab. Freilich ließ derselbe den Plan zu dem vaterländischen Heldengedicht „Heinrich der Vogler“ fallen, sobald er „sah die höhere Bahn,“ die „führet hinauf zu dem Vaterlande des Menschengeschlechts“[289]) — d. h. sobald ihn Bodmers Milton-Uebersetzung in ihren Bann zog; aber auf das Epos überhaupt scheint Elias Schlegels Vorbild ihn hingelenkt zu haben.

Besser als unseres Autors epische Versuche sprechen durch ihren Inhalt selbst seine lyrischen Gedichte der späteren Leipziger Zeit an. Charakteristisch genug treten die Episteln und Oden zurück, um anakreontischen Liedern und Erzählungen Platz zu machen. Der letzte Rest des Schulstaubs scheint in der frischen Luft studentischer Freiheit verflogen; der Pegasus, welcher einstmals im Festschmuck bald gravitätisch einherschritt, bald unterthänig zu Standespersonen gratuliren ging, fühlt jetzt seine Flügel wachsen und das Lied steigt zu Zeiten mit ursprünglicher Frische aus dem Herzen herauf. Gewiß noch viel inhaltlose Tändelei, maskirtes Schäferwesen, ernstloser Augenblicksgenuß, — aber mitten unter verlogenen Liebesgesängen bricht das wahre Gefühl hervor:

Eine Glut, die ich nicht kannte,
Thaten meine Lippen kund:
Und obgleich das Herz nicht brannte
Brannte doch der leichte Mund.

Aber die verlachte Liebe,
Der dies Scherzen nicht gefiel,
Unterbrach die falschen Triebe
Und dies lügenhafte Spiel.

Sie gebot dem Munde Schweigen,
Und dem Herzen gab sie Glut.
Wahre Flammen wollt' ich zeigen:
Aber da gebrach der Muth.

Wozu soll der Mund nun taugen?
Meine Sprach' ist zitternsvoll
Und entfliehet in die Augen,
Wenn die Zunge reden soll.

Zwei wirklich in Leipzig lebende Schwestern,[240]) die in seinen Liedern als die kurze und die lange Schöne oder als Asträa und Galathee häufig besungen sind, haben es dem jungen Studentenherzen angethan. In diesen Gedichten sehen wir den poetischen kleinen Sachsen in eigener Gestalt einher wandeln. An „die kurze Schöne" singt er:

Du ergötzest mich, Asträe,
Wenn ich Dir zur Seite stehe;
Du bist klein und so wie ich.
Dein Geliebter wird Dich küssen
Und zuvor nicht sagen müssen:
Meine Schöne, bücke Dich.

Aber sobald er der „langen Schönen" ansichtig wird, reut ihn das Lob der kurzen Glieder,

Und ich wünschte sie zu küssen,
Hätt' ich auch schon sagen müssen:
Lange Schöne, bücke Dich!

Wie es seiner eigenen „Kürze" geziemt, wagt er zur „hohen Galathee" nur mit Ehrfurcht emporzublicken:

Diese Länge stolzer Glieder
Meß' ich heimlich und entzückt.
Doch die Augen schlag' ich nieder,
Wenn sie selber auf mich blickt.

Das Ende war, daß sich beide Schwestern an einem Tage verheiratheten und so unserm Elias — zu einer scherzhaften Glückwunschepistel Anlaß gaben, die er in vierfüßige Dactylen mit Auftact kleidete. — — Auch sonst tröstet er sich verständig über seine Gestalt:

Ich mag keine Leibeslänge.
Ist mein Leib nur nicht zu enge
Für den Geist, der ihn besitzt;
Sagt, was mir die Größe nützt?

Des Weiteren ersehen wir aus den Gedichten, durch welche Mittel sich unser echter Sachse zu ihnen begeistert:

So oft ich Kaffee trinke,
So wallt mein reges Blut.
Wenn dann die heißen Wangen
Mit muntrer Röthe prangen:
Fühlt meine Chloris neue Glut.

So oft ich Kaffee trinke
Erwacht der kühne Geist;
Ihm glückt's in stolzen Bildern
Die Schönen so zu schildern,
Daß sie einst noch die Nachwelt preist. . .

Wie ernst es ihm um die hier ausgesprochene Gesinnung ist, beweist die besondere Würde, welche er gerade diesem Gedicht giebt, indem er den Schlußvers jeder Strophe um einen Versfuß verlängert.

Noch mehrfach spielt der Kaffee in diesen Liedern eine Rolle: das einemal wird er als Arznei gepriesen, ein andermal wird „aus des Kaffee trübem Reste" Liebesglück geweissagt und ausdrücklich angemerkt, daß dies Lied „durch ein wirkliches Unternehmen von dieser Art veranlaßt" sei. — Schon ein Gedicht von Pitschel, „Coffeegedanken", im I. Bande der „Belustigungen" hatten das sächsische Nationalgetränk als zur Dichtkunst begeisternd, heilend, erfreuend gepriesen. Daß auch Goethe demselben in Leipzig, der Sitte

folgend, wacker zusprach, ist aus „Wahrheit und Dichtung“ [241]) bekannt: „Der Kaffee“, bekennt er hier, „der mir eine ganz eigne triste Stimmung gab, besonders mit Milch nach Tische genossen, paralysirte meine Eingeweide und schien ihre Funktionen völlig aufzuheben . . . Meine Natur . . schwankte zwischen den Extremen von ausgelassener Lustigkeit und melancholischem Unbehagen.“ Eine solche Erklärung verbreitet ungeahntes Licht auch über die Stimmung unseres Elias Schlegel.

Von dem beliebten anakreontischen Dreiklang Wein, Weib, Gesang ertönt bei ihm wesentlich nur die Huldigung für das Weib, die beiden anderen Themata klingen höchst selten an, und dann tragen diese Verse den Stempel des Gekünstelten. Auch dadurch erweist er sich als getreuer Typus des Leipziger Studenten, der stets den Umgang mit Frauen besonders pflegte. Noch jeder heutige civis academicus an der Pleiße wird bis auf die Straße genau den Schauplatz des nachstehenden Gedichtes angeben können, das leider in Schlegels Werken nicht zum Abdruck kam: [242])

Von den Fenstern sah ich nieder
Auf der Schönheit Sammelplatz,
Auf den Seiten hin und wieder
Prangte mancher reiche Schatz.
Tausend Sklaven sah ich stehen,
Tausend Schönen sah ich gehen,
Die der Röcke weite Pracht
Breiter noch als lang gemacht,
Und voll Scherzens sah ich ihnen
Tausend Liebesgötter dienen.

Köstlich parodirte Freund Kästner in diesem Liede die ganze Gattung:

Von den Alpen(!) sah ich nieder,
Wo die kleine Pleiße schleicht,
Auf die Menge schöner Lieder,
Wie die Pleiße sanft und seicht.

Tausend Oden hört' ich klingen,
Tausend Dichter hört' ich singen,
Alle fließend, deutlich, rein,
Alle werth, gekrönt zu sein,
Und voll Schweißes sah ich ihnen
Tausend Drucker Breitkopfs[243]) dienen. —

„Für das schöne Geschlecht", erzählt Gellert[244]) von Elias Schlegel, „hatte er viel Achtung; doch weiß ich kein Frauenzimmer, das er bis zur Leidenschaft geliebt hätte. Hätte er aber eins geliebt, und seine Geliebte hätte seine Neigung, für das Theater zu arbeiten, gemißbilligt, so würde er diese Neigung der Liebe gegen sie, wie reizend sie auch gewesen wäre, vorgezogen haben." Wenn dieser selbst in dem Gedicht „Der poetische Nachruhm" gerade das Gegentheil behauptet, so liegt darin vielleicht eine bloße Nachahmung des Güntherschen: „Behaltet was ihr habt und laßt mir nur mein Kind," — auf jeden Fall aber eine der gewöhnlichen Spielereien anakreontischer Convention. —

Diese zeigt eine Reihe von Eigenschaften, die bei aller sonstigen Verschiedenheit und trotz ausgeschlossener Beeinflussung unwillkürlich an den mittelhochdeutschen Minnesang gemahnen; gerade Elias Schlegel bietet für eine solche Beobachtung interessante Belege: schon daß der wahre Name der Geliebten verschwiegen wird, ist beiden gemein; auffallend oft leitet ferner namentlich auch Schlegel von der Naturbetrachtung zu Liebesergüssen über: „Der vergebens gesuchte Frühling," „Das Veilchen," „Der Blumenstrauß," „Gesang der Vögel" sind ihm Themata: einige Strophen Naturschilderung, die in einen Liebesgedanken ausläuft, wie:

Erstling von des Frühlings Schätzen,
Veilchen, Blume voll Ergötzen,
Veilchen komm und stirb mit Lust
An der schönen Chloris Brust.

oder

Wohl! wenn ich ihr Abendstunden
Gleich den Frühling nicht gefunden,

So bin ich euch doch geneigt,
Wenn ihr mir nur Chloris zeigt.

Das Ende der oft inhaltlosen Tändeleien ist im 18. Jahrhundert wie zur Zeit der Entartung des Minnesangs — unfreiwillige Selbstparodie. So ist ein beliebtes Thema der „Belustigungen“ [245]) die Verherrlichung von Hunden. Schlegels „Schoßhund“ singt z. B.:

Oftmals, bin ich gleich ein Hund,
Sucht mein Mund
Ihre Lippen zu erlangen.
Zuckt sie gleich, so küss' ich oft
Unverhofft
Lüstern ihre schöne Wangen . . .

Lüsternheit ist das Ende aller Erotik, die nicht auf wahrer Liebesempfindung beruht. — Charakteristisch ist für dieses Gedicht namentlich auch das vereinzelte Einstreuen von zweifüßigen Versen zur Erhöhung des musikalischen Eindrucks. Die meisten Schlegelschen Anakreontika sind in vierfüßigen Trochäen gehalten, daneben finden sich drei- und vierfüßige Jamben.

Auch Schlegels Erzählungen tragen anakreontischen Charakter. Es ist nicht der Ton Gellerts, es ist die Weise Hagedorns, und auch die freiere Metrik der Hamburger, von der er schon früh gelernt, finden wir hier wieder. Wie die Lieder gleichen Geistes, sind die Erzählungen frei und leicht in Ton und Gesinnung. Die „Werke“ enthalten leider nur vier Erzählungen, [246]) sämmtlich versificirte Fabeln: „der Ehestand“ artig, aber sehr ungalant: das Weib benimmt wohl dem Manne die Sorgenlast, aber, da es ihm alsbald sich selbst aufbürdet,

so muß er zwo Plagen,
die unbelebte Last, und die belebte tragen.

„Der junge Citronat,“ der sich zu früh hinauswagt, verblüht darum früh — auf junge Mädchen angewandt. „Jeanette“ faßt keck ein heikles Thema an:

Oft pfleget sich in Reifenröcken
Verrufne Schönheit zu verstecken.

Nur „Der eingebildete Baumeister" bedeutet eine litterarische Satire gegen die abstracten Regeln:

Hört! in die Luft baut ihr nicht Schlösser!

Der Schluß giebt ziemlich unverblümt die Nutzanwendung:

Laßt nur das Schloß ein Schauspiel sein;
Fällt hier kein Kritikus euch ein?

Die anakreontischen Gedichte und Erzählungen tragen zwar zum Theil die Schwächen der Gattung an sich, zum andern Theil aber überflügeln sie ihre Rivalen durch unmittelbare Lebenswahrheit;[247]) jedenfalls bezeichnen dieselben den Gipfel von Elias Schlegels Lyrik. Anakreontik war es ja, was er neben den Episteln seinem eigenen Vater entnehmen konnte; nur ein hereditäres Moment hat er charakteristischer Weise nie verwerthet: religiöse Gesänge überläßt er zeitlebens seinem Bruder Adolf. Ein seltsamer Contrast: der ernste, gravitätische Elias dichtet Anakreontika, während der fromme Sänger Adolf eine bewegliche, polemische Natur bekundet.

Aus dieser Welt der Lust und Liebe riß ihn des Lebens Ernst mit rauher Hand. Das Bestehen der juristischen Prüfung hätte ihm wenig genutzt, wenn nicht Gönner für eine Anstellung sorgten. Durch die Briefe, welche diese sächsischen Jünglinge um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wechseln,[248]) zieht sich neben der Liebe für die Dichtkunst wie ein rother Faden die Sorge um ein Amt. Jahrelang müssen sich Brüder und Freunde unterstützen,[249]) ehe beide Theile versorgt sind. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt ein Stück wie Krügers „Candidaten" eine geradezu symptomatische Bedeutung für die Kulturgeschichte. Jahrelang mußten die armen Candidaten streben, ehe sie durch Gunst und Fürsprache einen mageren Bissen auffingen.

Bei solcher Sachlage durfte unser Elias Schlegel, welchen des Vaters widrige Schicksale schon im letzten Studienjahre kurze Zeit zur Annahme einer Hofmeisterstelle genöthigt hatten,[250]) nicht zögern, Vaterland, Vater, Brüder und Freunde im Stich zu lassen, als sich ein bescheidenes Amt im Ausland für ihn bot. Der sächsische Gesandte am dänischen Hofe, von Spener, verheirathete sich um diese Zeit mit der Witwe von Schlegels Oheim, und da er von den Kenntnissen und dem litterarischem Geschick des Elias hörte, stellte er denselben als Privatsecretär an, um ihn nach einigem Verweilen in Dresden mit sich nach Kopenhagen zu nehmen.[251])

Mit Schlegels Fortgang von Leipzig mußte naturgemäß sein vorwiegend persönliches Verhältniß zu Gottsched eine Verschiebung erfahren. Elias vergaß über allen ihm, wie wir fortdauernd sahen, wohlbewußten, sachlichen Meinungsverschiedenheiten keinen Augenblick die Höflichkeit des Sachsen sowie die Dankbarkeit gegen den akademischen Lehrer und litterarischen Berather, welcher ihm bereitwillig nicht nur seine poetischen und kritischen Sammlungen, sondern auch sein Haus eröffnet hatte. Von diesem Gesichtspunkte können wir es sehr wohl begreifen, wenn der erste Brief des Geschiedenen mit einer warmen Danksagung[252]) anhebt:

„Eure Magnificenz haben bei meinem Aufenthalte in Leipzig mir so viele Kennzeichen von der Güte und Gewogenheit gegen mich gegeben, daß ich den Werth derselben nicht genugsam erkennen müßte, wenn ich dero Andenken nicht auch abwesend beständig zu erhalten suchete. Ich würde meine Schuldigkeit hierin schon längst in Acht genommen haben, wenn ich nicht die Zeit über, seit ich von Leipzig abgereiset bin, mich beständig hier und da auf dem Lande befunden hätte. Ich bin anjetzt erst 8 Tage in Dresden, und ungeachtet meine Umstände mir ganz wohl Zeit lassen werden, noch zuweilen die Dichtkunst und Beredtsamkeit zu

treiben; so bin ich doch jetzt noch zu wenig dazu eingerichtet, daß ich, wie ich mir bei meiner Anwesenheit öfters die Freiheit genommen, auch jetzt Eure Magnificenz etwas von meinen Arbeiten mittheilen und dero Urtheile überlassen könnte."

Auch über die litterarischen Streitigkeiten verbreitet sich dieser Brief [253]) mit dem Ausdruck einer rein persönlichen Empfindung für Gottsched:

„Ich beklage in der That, daß man Eure Magnificenz itzo auf allen Seiten anzugreifen sucht. Aber ich weiß allzuwohl, daß Eure Magnificenz dadurch an ihrem Werthe nicht verlieren, als daß ich Denenselben mein Mitleiden darüber weitläufig zu erkennen geben sollte. Und wenn dero Feinde ohne alles Mitleiden mit Ihnen umgehen: so sind Eure Magnificenz und dero Freunde überzeugt, daß Sie keins vonnöthen haben. Was meine Person betrifft, so werde ich, und wenn Dieselben auch hundert Anfälle von den ersteren zu besorgen hätten, dennoch mit aller Aufrichtigkeit..."

Trotz aller Ableugnung spricht aus diesen Zeilen offenbares Mitleid; Schlegel befand sich augenscheinlich in gleich peinlicher Lage wie sein Freund Kästner, welcher nach Gottscheds Tode bekennt, [254]) kein Anhänger von Gottsched zu sein, aber unter anderem hinzusetzt: „Auch befand ich mich zu unbequem in dem Gedränge der witzigen Jugend, die über Gottscheden herfiel. Es erinnerte mich an eine Gewohnheit bei dem Stiergefechte. Wenn der Stier in den letzten Zügen liegt, eilt eine Menge beherzter Spanier hinzu, an ihm die Schärfe ihrer Klinge zu zeigen." — Auch für Gottscheds Sammlungen liefert Schlegel weiterhin Beiträge, „zumal da", wie er selbst sagt, [255]) „ich eben kein Unglück dabei sehe, und ich deswegen nicht in vernünftiger Leute Augen dafür angesehen werden kann, als ob ich zu jemandes Fahne geschworen habe, wenn ich einem einen

Beitrag zu seinen Sammlungen gebe.“ Dieser Zusatz ist charakteristisch für die Stellung Schlegels im Jahre 1743: das erste directe Bekenntniß seiner Neutralität; auch ist er erst, nachdem andere Versuche zur Veröffentlichung seiner Dramen gescheitert waren, auf die „Deutsche Schaubühne“ zurückgekommen. In dem Maße, in welchem er zu andern litterarischen Persönlichkeiten Beziehungen anknüpfen konnte, mußte naturgemäß seine Opposition gegen Gottsched immer deutlicher ausgesprochen werden.

Gelegenheit zu neuen Bekanntschaften bot ihm die Reise nach Kopenhagen in reichem Maße; denn es wurde in Berlin und Hamburg Station gemacht. In der preußischen Residenz frischte er freilich nur die Bekanntschaft mit seinem hartnäckigen litterarischen Gegner Straube auf und stattete einige folgenlose Besuche ab; ein eigentliches litterarisches Leben fehlte dort in den vierziger Jahren noch. Einen desto erleseneren Schriftstellerkreis fand Schlegel in Hamburg. Als Senior wurde Brockes verehrt, den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Verkehrs bildete Hagedorn. Fast täglich um die Mittagsstunde versammelte dieser joviale Dichter der Freude auf dem Dresserschen Kaffeehause die litterarische Welt Hamburgs um sich, und nicht gern anderswo als dort ließ er sich von Fremden sprechen.[256]) Da sah Schlegel[257]) den späteren Bremer Beiträger Ebert, jenen Behrmann, welcher das Trauerspiel „Die Horazier“ für Gottscheds Schaubühne lieferte, den Redacteur des Hamburgischen Correspondenten, Zingg u. a.; dort war es auch, wo er die Ackermannsche Truppe kennen lernte, wie er schon in Berlin die Schoenemannsche hatte spielen hören.[258]) Auf Geburt, Rang und Titel legte man hier kein Gewicht.[259]) Horazisches Denken und Genießen beseelte diesen Kreis.[260]) In den litterarischen Streitigkeiten nahm Hamburg eine neutrale Stellung ein: Brockes und Hagedorn ebenso wie der angesehene Journalist Zingg waren der wässerigen

Dichtung eben nicht günstig und hegten für Bodmer freundschaftliche Gesinnung,[261]) aber sie ließen Gottscheds Verdiensten allezeit Gerechtigkeit widerfahren [262]) und mochten nicht wider ihn zu Felde ziehen. Das war ganz das Lebenselement, in welchem sich ein Elias Schlegel wohl fühlen mußte. Gesinnung, litterarische Stellung und das jugendliche Bedürfniß, sich anzulehnen,[263]) zogen ihn namentlich zu Hagedorn hin. Von Kopenhagen aus entspann sich ein vertrauter Briefwechsel zwischen beiden, dem erst Schlegels Tod ein Ende bereitete. Auch war seine erste poetische Arbeit in der neuen Heimath eine Epistel an Hagedorn, welche freilich beweist, daß nicht sowohl Gemeinschaft großer litterarischer Ziele als die verwandte eudämonistische Lebensauffassung die beiden Dichter zusammengeführt hat:

> Die Wissenschaft ist nichts, die uns nicht glücklich macht,
> Und jeder hat umsonst den Büchern sich ergeben,
> Der nicht vergnügter lebt, als andre Leute leben.

„Ich bin von dem Reiche der Gelehrten", schreibt Schlegel [264]) gleichzeitig dem neuen Freunde „hier so entfernt, daß ich sehr selten erfahre, was in Deutschland geschieht, ehe es schon alt worden ist." Ein andermal klagt er: „Dafür haben Sie das Glück in einer gelehrten Stadt zu leben, und ich muß mich in einer halben Barbarei behelfen wie ich kann." [265]) Den Geschmack der dänischen Schriftsteller schildert er als „überaus schlecht", den der Leser nennt er nicht sowohl verderbt als gleichgültig. „Ueberhaupt ist man, und ich glaube nicht ohne Grund, viel empfindlicher gegen die Schönheiten des französischen Witzes, als gegen den so sehr gerühmten deutschen Witz. Gleichwohl redet jedermann Deutsch hier und versteht es so gut als seine Muttersprache.[266]) Allerdings hatte sich die deutsche Litteratur in Dänemark bisher nicht von der vortheilhaften Seite gezeigt: zwei deutsche Schauspielertruppen, erst die Spiegelbergsche, dann die des Herrn von Quoten, hatten

sich um die Aufnahme des deutschen Theaters bemüht,[267]) aber sie waren noch nicht der Segnungen Gottschedscher Reinigungsarbeit theilhaftig, ihr künstlerischer Standpunkt und ihr Gebaren waren so elend, daß ihre Travestirung durch Holbergs „Ulysses von Ithacia" in Dänemark vernichtend für die deutsche Schauspielmanier wirkte. 1720 war der erste Versuch zu einem dänischen Nationaltheater unternommen worden, dessen durch Holbergs geniale Fruchtbarkeit gefördertes Wirken mit dem Tode Friedrichs IV. 1730 ein vorläufiges Ende erreichte.[268]) König Christian VI. führte ein frömmelndes, den Künsten wenig geneigtes Regiment, und des Herrschers Gesinnung wirkte, wie gewöhnlich, bestimmend auf das geistige Leben der Hauptstadt. Was aber Schlegel am peinlichsten vermissen mußte, war die freie Benutzung einer ausreichenden Bibliothek. „Sie haben Bücher", klagt er Hagedorn,[269]) „ich habe kaum drei oder vier. Sie wissen welche zu bekommen, ich weiß niemanden, von dem ich etwas borgen sollte als einige deutsche von dem Kapellmeister Scheibe." Ueberdies war er nicht Herr seiner Zeit, seine Mußestunden wurden in den ersten Jahren seines Kopenhagener Aufenthaltes beständig durch allerhand kleine Verhinderungen unterbrochen.[270]) Zunächst befleißigte er sich des Studiums der dänischen Sprache,[271]) alsbald ging er zu aufmerksamer Beobachtung der Nationalsitten und des Volkslebens über. Der verständnißvolle Eifer, den er hierbei entfaltete, gepaart mit seinen Kenntnissen und seiner liebenswürdigen Bescheidenheit, verschafften ihm dann allmählich eine Reihe hochgestellter Gönner. Schon Gottscheds Empfehlung hatte ihm einige einflußreiche Bekanntschaften vermittelt.[272]) Bald knüpfte er mit Professor Hans Gram, dem Königlichen Bibliothekar und Historiographen, Beziehungen an;[273]) dazu kamen der russische Gesandte Baron von Korff, „ein gelehrter Herr" und „Leser der deutschen Poesien",[274]) welcher in der Folge seine Bibliothek durch

unsern Schlegel ordnen ließ, ferner der dänische Minister von Berkentin, der ihm gleichfalls seine besonders historische Bibliothek eröffnete, und Professor Ancherson, durch welchen der junge deutsche Schriftsteller mit Büchern über dänische Sprache und Geschichte versorgt wurde.[275]) Aber nicht nur in die Bücherwelt wurde Schlegel durch seine Gönner von neuem eingeführt; sie eröffneten ihm auch den Zutritt in Gesellschaft,[276]) durch deren klugen Gebrauch sich seine Kenntniß dänischer Sitten vermehrte und ihm reiche Gelegenheit zu psychologischen Charakterstudien geboten wurde, wie sie für den Dichter, namentlich den Komödiendichter, unentbehrlich sind. Von deutschen Gelehrten[277]) weilte 1743 Professor Detharding, der Holberg-Uebersetzer der „Deutschen Schaubühne", in Kopenhagen, und es ist natürlich, daß Schlegel in Verkehr mit ihm stand.[278]) Am bedeutsamsten aber war Schlegels Verbindung mit Holberg.

Nicht ohne Herzklopfen durfte der junge sächsische Privatsecretär daran denken, dem als Gelehrten und Dichter gleich berühmten Professor Holberg zu nahen. Von der deutschen Litteratur kannte dieser wenig, und das Wenige flößte ihm keine Achtung ein; von Schlegel hatte er noch nichts gelesen. Gesellschaft liebte er nicht, und „das Glück, vor ihn gelassen zu werden," hatte er, wie Schlegel staunend in Erfahrung brachte,[279]) „Rittern vom Danebrog und sogar Ambassadeurs abgeschlagen." Aber mit dem Meister der Komödie eine Luft zu athmen, ohne ihm nahezutreten, dünkte unserm jungen Dichter schier unmöglich. So wagte er, um nicht abgewiesen zu werden, eine unschuldige List. „Meine Bekanntschaft mit dem Herrn Professor Holberg," schreibt er an Hagedorn,[280]) „habe ich gemacht, indem ich ihm meinen Hermann und den Geschäftigen Müßiggänger überbracht, als ob mich ein anderer gebeten, das Packet an ihn zu bestellen .... Ich habe ihm darauf gesagt, daß es meine Arbeiten sind, und er hat mich auch nachdem ganz

wohl aufgenommen. Von der Komödie hat er mir gesagt, daß er sie mit Vergnügen gelesen hätte; von dem Trauerspiele aber, daß er die deutschen Verse nicht verstände, indem er in der Sprache zu wenig erfahren wäre . . ." In der That fand Schlegel an Holberg keinen Freund des Versdramas; hier stand der dänische Komödiendichter durchaus auf dem Standpunkt, welchen der Vater des sächsischen Dramas, der natürliche Christian Weise, eingenommen: „Ich sehe dies als ein Zeichen und einen Beweis an von dem guten und natürlichen Geschmack der dänischen Nation, indem nichts Seltsameres und Thörichteres zu erdenken ist, als Reden, die im täglichen Umgange vorkommen, in Verse und Reime einzukleiden!"[281]) Auch sonst gab es manchen Differenzpunkt zwischen beiden, vor Allem fand Schlegel, welchen seine Entwicklung immer entschiedener auf das Feinkomische hinführte, die meisten Komödien Holbergs „zu niedrig gestimmt."[282]) Indessen gefiel diesem Schlegels eifrige Beschäftigung mit der dänischen Litteratur und Geschichte, so daß er stets bestrebt blieb, den jungen Fremden zu förden.[283])

Bei alledem mußte Elias Schlegel den innigen litterarischen Verkehr, welchen er in Leipzig persönlich unterhalten hatte, in der Fremde schmerzlich vermissen. Einigen schwachen Ersatz bot ihm sein Briefwechsel. Insbesondere stand er auch aus der Ferne in innigstem Gedankenaustausch mit seinem nächsten Bruder Adolf, der vergeblich die Lebhaftigkeit seines Geistes daransetzte, Elias neidlos nachzueifern. Neben dem Bruder erhielt ihn sein Freund Professor Kästner in gewohnter witziger Weise über die litterarischen Ereignisse auf dem Laufenden.[284]) Seltener schrieb Elias an Gellert und Rabener,[285]) während Giseke, Cramer und der jetzt gleichfalls in Leipzig weilende Ebert wenigstens von seinen Briefen an die anderen Freunde regelmäßig Kenntniß nehmen durften.[286]) Als Adolf Schlegel Mitte der vierziger Jahre

Leipzig ohne Amt verließ, wurde der folgende Bruder, Johann Heinrich, der spätere Biograph von Elias, Vermittler der Kopenhagener Briefe an Giseke, welcher sie, nachdem sie im Leipziger Freundeskreis die Runde gemacht, weiter an seinen treuen litterarischen Genossen Adolf Schlegel beförderte.[287]) Dadurch, daß Heinrich Schlegel mit seinem Schulfreunde Gotthold Ephraim Lessing und mit Christian Felix Weiße auf der Universität regen Verkehr pflog,[288]) letzterer aber später, Anfang der fünfziger Jahre, Cronegk als Studenten in Leipzig häufiger sah,[289]) bleibt das Andenken Elias Schlegels in Leipzig auch nach seinem Fortgang rege, ja, übte auch über seinen Tod hinaus eine Art persönlichen Einflusses aus.

Als nun die Blößen, welche sich Gottsched bei seinen litterarischen Streitigkeiten gegeben, in seinem eigenen Hauptquartier immer tiefer verstimmten, als das zunehmende polemische Element seiner Zeitschriften alle Mitarbeiter in den Schein vereideter Gottschedscher Preßsoldaten setzte, entschlossen sich 1744 die talentvollen jungen Leipziger Dichter, welche sammt und sonders von ihm gelernt hatten, ohne je seine unbedingten Schüler zu sein,[290]) eine eigene von Polemik jeder Richtung freie, nur positivem Schaffen offenstehende Zeitschrift zu begründen. Von Auswärtigen wurden nur Elias Schlegel, der dadurch in Briefwechsel mit dem Herausgeber Gärtner kam, und Straube herangezogen. Die in Leipzig weilenden Glieder des neuen litterarischen Bundes, Gärtner, Gellert, Rabener, Zachariä, Cramer, Giseke, Adolf Schlegel, Ebert und einige weniger Bekannte, später auch Klopstock, versammelten sich alle Mittwoch, um die eingegangenen Aufsätze, von denen die größeren schon vorher circulirt hatten, vorzulesen und scharf zu beurtheilen; damit verband sich ein höchst einfaches Abendbrod, das man unter freundschaftlichen litterarischen Gesprächen einnahm.[291]) Ihre Zeitschrift, nach langem Schwanken

in äußerer Anlehnung oder, wenn man will, stiller Opposition zu Schwabes Blatt „Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes“ genannt, in Bremen gedruckt, enthält in der Vorrede nur eine Bemerkung, welche als Programm gelten kann: „Vor Streitschriften dürfen sich unsere Leser nicht fürchten. Sie sollen keine Seite in unseren Blättern einnehmen, ob wir uns gleich die Freiheit vorbehalten, nach Gelegenheit der Umstände bescheidene Beurtheilungen über andere Schriften einzurücken. Diese Arten von Arbeiten gehören sowohl in die schönen Wissenschaften und zum Vergnügen der Leser, als andere Aufsätze. Man muß sie aber ohne Haß und Bitterkeit verfertigen. Es giebt genug kriegerische Gegenden, man wird schon noch ausmachen, unter welchem Himmelsstriche der gute Geschmack seine meisten Anhänger hat. Wir wollen friedlich zusehen.“

Diese litterarisch neutrale, in moralischer Hinsicht eudämonistische Verbindung wohlmeinender, wenn auch nicht eben kraftvoller jungen Dichter, die ihm überdies ausnahmslos persönlich befreundet waren, mußte Elias Schlegel, nach seiner ganzen Sinnesart und litterarischen Stellung, mit Freuden begrüßen, wenn er sich auch sowohl poetisch als ästhetisch-kritisch bereits weit über den Standpunkt der Freunde hinauswußte.[292]) Freilich steuerte er aus der Ferne nur wenig bei; außer einigen Gedichten und einem „Schreiben über die sinnlichen Ergötzlichkeiten“,[293]) in welchem er sich gegen die Aechtung der Tanzkunst durch die in Kopenhagen damals allmächtigen Frömmler wandte, lieferte er nur eine Umarbeitung jener Rede aus Gottscheds Rednergesellschaft, welche wir den ersten Nachweis bringen sahen, „daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse.“ Vom Druck der Elektra-Uebersetzung wurde ihm abgerathen, eine eigene Tragödie hatte er Gärtner für die Zeitschrift versprochen,[294]) verwandte aber schließ-

lich die „Trojannerinnen“ nach sorgfältiger Ueberarbeitung für die Ausgabe seiner „Theatralischen Werke.“ Ueberhaupt fand Schlegel während der ersten beiden Jahre seines Aufenthaltes in Dänemark zu neuen poetischen Arbeiten größeren Umfangs keine Muße. Ausdrücklich betont werden muß aber die auf den ersten Blick überraschende Thatsache, daß seine Mitarbeiterschaft an den „Bremer Beiträgen“ ihn, ebenso wie Gellert und einzelne andere Glieder des Bundes, durchaus nicht hinderte, auch den Gottschedschen Zeitschriften noch weiter treu zu bleiben, freilich ist ein Theil seiner späteren Beiträge zu den „Belustigungen“ schon vor der Gründung der neuen Zeitschrift eingeliefert worden, indessen einige weisen schon durch die Gelegenheit, welcher sie entsprangen, in das Jahr 1745. Die litterarischen Generationen sind eben, nach Erich Schmidts treffendem Wort,[295]) stets „in einander geschoben, denn Generationen so wenig als Perioden der Litteratur oder Epochen im Dasein des Individuums lösen einander wie Schildwachen auf die Minute ab.“

Im August 1745 unternahm er im Gefolge des Hofes eine Reise nach Holstein; sein Aufenthalt in Hamburg knüpfte die Freundschaft mit Hagedorn noch enger und verschaffte ihm auch die ihm bei seiner ersten Durchreise entgangene Bekanntschaft mit dem alten Brockes, der ihm liebenswürdig entgegenkam.[296]) Am folgenreichsten aber war die Vermittlung, welche Hagedorn zwischen Schlegel und Bodmer übernahm. Schon 1743 hatte Hagedorn nach Zürich geschrieben[297]): „Mich däucht, ich bin fast verbunden, diesen jungen, aber in seiner Art starken Dichter Ihnen bekannt zu machen.“ Erst jetzt, nach der Heimkehr von dem zweiten Hamburger Aufenthalt, eröffnet Elias Schlegel den Briefwechsel: „Wenn ich“, schreibt er an Bodmer,[298]) „diese Gelegenheit ergreife, Ihnen eben dasjenige schriftlich zu sagen, was ich auch öfters vor Ohren,

die es nicht allzugern gehört, von Ihrer gründlichen Einsicht in die Kritik gesprochen, so ist es aus keiner andern Ursache, als weil ich außer den Vortheilen, die ich aus Lesung Ihrer Schriften habe, von eben dieser Einsicht auch noch den Nutzen zu haben wünschte, Ihre Urtheile von meinen Arbeiten zu wissen .... Ich weiß nicht, ob Sie bisher dasjenige, was ich hin und wieder geschrieben, wenigstens so wie Schriften Ihres Widersachers gelesen haben, da es die Gelegenheit nicht anders leiden wollen, als daß es unter einem Haufen von Werken andrer Schriftsteller ans Licht getreten, oder vielleicht besser gesagt, in der Dunkelheit geblieben. Gleichwohl ist mir an Ihrem Urtheile jederzeit mehr als an der ausschweifendsten Lobeserhebung oder Parallele [299]) gelegen gewesen, die man irgendwo von meinen Arbeiten machen können." Erfreut sendet Bodmer eine sehr verbindliche Antwort: [300]) „Sie haben mich auf eine angenehme Art überrascht; denn wiewohl ich Sie eben für keinen geschwornen Gottschedianer hielt, so glaubte ich doch, daß Sie mit dem Herrn Professor in einer Freundschaft stünden, die Ihnen nicht erlaubte, mir sonderlich wohlzuwollen, viel weniger sich um mein Urtheil von Ihren Trauerspielen zu bekümmern. Sie fordern solches indessen mit so höflichen Ausdrücken, daß ich bald auf den Gedanken gekommen wäre, Sie hätten probiren wollen, wie viel Kraft die sächsische Höflichkeit über die rohen Gemüther der Schweizer noch übrig behalten hätte. Wer mit solcher Ueberlegung schreibt wie Sie, der darf schon ein sicheres Vertrauen auf seine Schriften setzen. Zudem könnten Sie mein Urtheil aus meinen Lehrsätzen leichtlich herausbringen .... Ich bin erfreut," schließt er, „daß ein Gärtner — und Ihresgleichen die Partei des Geschmacks mündlich und schriftlich halten." — Später [301]) schreibt Schlegel: „Sie verbinden mich recht sehr durch den Wunsch, den Sie mir thun, daß wir näher beisammen sein

möchten .... Es ist keine Schmeichelei, wenn ich Ihnen sage, daß mich nichts in meinen Arbeiten behutsamer machen kann, als wenn ich bei einer jeden Zeile, die ich schreibe, denke, was Sie dazu sagen würden, und ob ich Ihren Beifall verdiene."

Stellen wir diese Aeußerungen neben die Ergebenheitsversicherungen, welche er Gottsched abgab, so könnte leicht der Vorwurf der Doppelzüngigkeit erhoben werden, wenn wir nicht zur Vervollständigung des Bildes die in der Mitte stehenden Kundgebungen Schlegels heranziehen. Weder charakterlos noch schwankend zeigen ihn diese Erklärungen; er beobachtet eine regelrechte Neutralität, deren Wesen ja nicht nur in der Enthaltung von Parteinahme besteht, sondern Frieden mit beiden kriegführenden Theilen zur Voraussetzung hat. Es ist durchaus gewöhnlich, daß die Gründe für solche Mittelstellung nach jeder der beiden Seiten hin verschiedener Natur sind. Schlegels Beweggründe gar sind die häufigsten, welche die Erfahrung aufweist: Mangel unbedingter Uebereinstimmung gegenüber beiden Theilen, dazu Dankbarkeit und Anerkennung früherer Verdienste nach der einen Seite, Wohlwollen und Hoffnung künftiger Thaten nach der anderen Seite. So schreibt denn Elias Schlegel bald unumwunden an Bodmer[302]): „Ungeachtet ich gar nicht leugne, daß ich des Herrn Professor Gottsched Freund gewesen und noch bis diese Stunde nicht mit ihm zerfallen bin, so mache ich einen so großen Unterschied zwischen der Freundschaft und der Uebereinstimmung der Meinungen in gelehrten Sachen, daß ich Sie bitte, zu den dreien Parthien, die Sie in Ihrem Schreiben anführen,[303]) noch eine vierte für mich und meines gleichen hinzuzusetzen, die keinen Abscheu vor Streitschriften haben, sondern sich Mühe geben, die nützlichen Sachen, so darinnen gesagt werden, zu ihrem Nutzen anzuwenden, die einen Tadel, er komme, woher er wolle, mit Gelassenheit an=

nehmen und sich daraus zu verbessern suchen, wenn er auch noch so bitter wäre, oder ihn durch die Zeit stumpf werden lassen, wenn er vielleicht blos aus kleinem Eifer herrührt; denen ein Lob allezeit übel schmeckt, das ihnen aus Parteilichkeit gegeben wird, und deren Regel ist: Thu' recht und laß der Welt die Sorg' um deinen Ruhm." Es war also eine parteiische Verblendung, wenn Bodmer von seinem neuen Correspondenten einen schroffen Bruch mit Gottsched erwarten zu können glaubte[304]): „Doch fürchte ich, daß er den Muth nicht haben wird, mit Gottsched öffentlich zu brechen. Mir zu Gefallen muß er es auch nicht thun, wenn er's nicht seinem eigenen Ruhm zu Gefallen thun will. —"

Wie es stets das Loos der Neutralität ist, von beiden Parteien verdächtigt zu werden, so hat es auch an Stichen von der Gegenseite nicht gefehlt; ja, noch heute konnte auf Grund der Briefe an Bodmer allen Ernstes gegen Elias Schlegel der Vorwurf erhoben werden, auch er sei an Gottsched zum Fallstaff geworden,[305]) nur sei er wegen seiner Doppelzüngigkeit noch tadelnswerther als seine Genossen. Freilich wird man die männliche Charaktergröße desjenigen, der da stolz rufen konnte: „Ich bin mir nicht bewußt, an jemanden jemals eine Zeile geschrieben zu haben, welche nicht die ganze Welt lesen könnte!" [306]) in dieser schwächlichen Zeit und auch bei unserm Elias Schlegel vergebens suchen. Indessen vom Mangel an Charaktergröße bis zur Charakterlosigkeit ist ein weiter Abstand. Im Gegentheil, gerade weil nun alles über Gottsched herfiel, als er wie ein gehetztes Wild von einer kläffenden Meute verfolgt ward, hielt unser gutherziger mitleidiger Jüngling es für seine Pflicht, den unglücklichen Mann zu trösten und nur in vertraulichen Briefen und zunächst unveröffentlicht bleibenden Schriften es auszusprechen, wie wenig er in seinen Anschauungen mit jenem übereinstimme. Was schließlich die sachliche Seite dieser Neutralitätsstellung betrifft, so findet ein allgemein

gesprochenes verständnißvolles Wort von Danzel[307]) hier glänzende Bestätigung: „Man wird niemals mit Sicherheit voraussagen können, ob nicht die Indifferenz gegen die obwaltenden Gegensätze gerade ein tieferes Interesse an der Sache verbirgt, das eben über diese Gegensätze hinaus ist, oder wenigstens die Aufgabe, welche sie beschäftigt, auf einem andern Wege zu lösen im Begriffe steht.“

Aus der Ferne mußte sich Schlegel doppelte Zurückhaltung auferlegen, zumal da er gar wenig Zeit zu litterarischer Beschäftigung fand. Nur zu besonderen Gelegenheiten ergriff er das Wort. Galt es eine Erinnerung an das Vaterland, galt es die goldene Hochzeit seiner Großeltern zu feiern, so rückte er (1745) eine Epistel in die „Belustigungen“ ein; bei poetischen Festgrüßen, die für Dänemark bestimmt waren, wählte er die zu jener Zeit für Gelegenheitszwecke sehr gebräuchliche Form der Cantate Schon Ende 1743 und ebenso vier Jahre später wurde der deutsche Dichter zur Verherrlichung feierlicher Ereignisse im dänischen Königshause aufgefordert; seine Verse wurden dann vom Kapellmeister Scheibe komponirt und ins Dänische übersetzt.[308]) Diese Auszeichnung verdankte er wohl einerseits dem Einflusse seiner hochgestellten Gönner, andererseits dem Verkehr mit Scheibe, an welchen er von Gottsched empfohlen war.

Dadurch sah sich Schlegel auch zur Behandlung anderer, meist litterarisch überlieferter Stoffe in Cantatenform veranlaßt, von denen er einige gleichfalls zur Komposition an Scheibe gab; gedruckt liegt die Musik nebst Text von „Prokris und Cephalus“ vor.[309]) Theils antike Stoffe, theils Themata der Franzosen und Italiener werden in spielenden, zwischen Jambus, Trochäus und Dactylus wechselnden Versen von verschiedener Länge wiedergegeben; nur „der Weibertausch“ aus Boccaccio und „Pygmalion“, der nach

Ovids Ueberlieferung von Thémiseul de Ste.-Hyacynthe bearbeitet war, heben sich vortheilhaft aus der meist unbedeutenden Fülle von gleichzeitigen Cantaten heraus; virtuos in der Versbehandlung, frisch bewegt, frei im Tone, spricht namentlich das leicht geschürzte Werkchen „der Weibertausch", auch abgesehen von seiner Sangbarkeit, so gut wie nur eine Fabel von Gellert an. — Kaum waren Schlegels Cantaten 1766 im vierten Band seiner Werke erschienen, als Ramler durch dieselben zur rivalisirenden Bearbeitung des Pygmalionstoffes veranlaßt wurde, wie er durch die Schlegelsche Cantate „Prokris und Cephalus" zu seinem späteren Melodrama gleichen Namens Anregung empfing.[310])

Erst durch die veränderte litterarische Lage wurde Schlegel zu neuen größeren Arbeiten veranlaßt. Auch hatte er nun im fremden Lande einigermaßen festen Fuß gefaßt. Da rief ihn Gärtner, der Herausgeber der „Bremer Beiträge", ein betriebsamer und kritisch verständiger Mann, zu seiner Hülfe auf, und zwar in einer Sache, die unsern Elias Schlegel nahe genug anging. Im Zusammenhang mit seiner beharrlichen Vertheidigung der gereimten Komödie hatte er eine solche Uebersetzung des Glorieux von Destouches unternommen, aber während seines Leipziger Aufenthaltes nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten nur die beiden ersten Acte vollenden können. Gärtner hatte sich an eine Fortsetzung des begonnenen Werkes gewagt. Für unsern wackern Vorkämpfer der gebundenen Form in der Komödie galt es nun, eine doppelte Ehrenpflicht zu erfüllen, als Gärtner ihn um Ueberlassung des Anfangs und Abfassung einer Vorrede ersuchte. Da die gewünschten Manuscripte aus Kopenhagen eintrafen, war leider der Leipziger Freund gerade im Begriffe, die Musenstadt als Hofmeister zu verlassen. So wanderte die ganze Arbeit, ohne daß Gärtner auch nur zur Vergleichung beider Theile der Uebersetzung Zeit fand, in die Druckerei, aus der sie unter folgendem

Titel herauskam:[311]) „Der Ruhmredige. Ein Lustspiel in Versen, in fünf Aufzügen. Aus des Herrn N. Destouches, Mitglieds der Französischen Akademie, Französischem übersetzt. Leipzig 1745, bei Johann Michael Teubner.“ Im folgenden Jahre erschien in Hamburg ein Nachdruck ohne die Vorrede,[312]) ebenso 1761 bei Krauß in Wien, diesmal mit der Angabe „von Hrn. Professor Schlegeln.“[313]) Freilich fehlt für Elias Schlegels Urheberschaft das unanfechtbare Zeugniß des Herausgebers seiner Werke; indessen wurden Uebersetzungen, mit besonders betonter Ausnahme eines Feenmärchens, in dieselben nicht aufgenommen; auch bot sich Grund genug zum Todtschweigen dieser flüchtigen Gelegenheitsarbeit, in deren Vorrede sich Elias geflissentlich versteckt hatte. Nächst jener Angabe des Wiener Nachdrucks findet sich der erste Beleg für Schlegels Betheiligung 1775 in Chr. Hnr. Schmids „Chronologie des deutschen Theaters“:[314]) „Die Herren Gärtner und Schlegel (das Register weist auf Elias hin) übersetzten gemeinschaftlich den Ruhmredigen des Destouches in Versen.“ Zehn Jahre später erklärt er sich im „Nekrolog“, allerdings den Sachverhalt umkehrend, deutlicher: „Sonst vollendete Schlegel 1745 eine von Gärtner angefangene poetische Uebersetzung von dem Glorieux des Destouches.“ Die nähere Betrachtung derselben bestätigt im wesentlichen diese von Söderhjelm in Zweifel gezogenen Angaben.[315]) Schon Danzel führt aus:[316]) „Die Vorrede erweist sich durch ihren Inhalt als Schlegels Eigenthum. „Mit Wärme verficht Antoniewicz dieselbe Ansicht[317]) und nimmt die Vorrede in den Neudruck von Elias Schlegels ästhetischen und dramaturgischen Schriften auf. — Ueberdies beweist eine sprachliche Untersuchung der Uebersetzung selbst das Vorhandensein zweier Autoren. Die geringere Bedeutung dieser Arbeit verbietet jede Ausführlichkeit. Zunächst beweist der mit Beginn des III. Actes (S. 60) eintretende Wechsel im Sprachgebrauch, daß wir hier an der Grenze zweier

Uebersetzer stehen, von denen der erste vor 1743 in Leipzig weilen, der zweite aber schon auf vorgeschrittener Sprachstufe stehen muß.[818]) In den ersten beiden Acten heißt es „anderer" Auftritt, ebenso „anderer" Aufzug — wie in der „Deutschen Schaubühne" bis 1742, vom III. Act an „zweiter" — wie zum Theil schon in der zweiten Auflage der „Schaubühne" und wie Gärtner in den „Bremer Beiträgen" schrieb; ebenso verhalten sich „siebender" und „zehender" in Act I und II zu „siebenter" und „zehnter" in der Folge. „Pürschgen" S. 15, „Er kann es ihm nur stecken" S. 12, „Der schönen Frage" S. 14, „Was verschlägt dich's?" S. 6 und 7, „Ich trutz mein Weibchen gern" S. 59 (wie bei Schlegel immer, gegen „Hierinnen mag mir nur die Frau Gemahlin trutzen" in der 2. Hälfte S. 83) und dergl. deutet auf die Zeit von Schlegels Meißener Sprachfärbung, die größere zweite Hälfte ist dialectfreier; rêveur wird (S. 116) mit „zerstreut" wiedergegeben, während Elias Schlegel bekanntlich[819]) selbst „distrait" noch mit „Träumer" wiedergab, die Neubildung „zerstreut" also noch nicht kennt. Auch sind die Verse der beiden ersten Acte flüssiger, gewandter und beweglicher, in den letzten Acten werden sie viel häufiger ungeschickt und undeutlich. Ja, die Anfangsverse allein genügen, um Schlegel zu verrathen; denn es ist kein Dichter jener Zeit bekannt, welcher in gleichem Maße als Typus sächsischer Geschäftigkeit gelten kann:

Pasquin. Lisette kömmt noch nicht. Ich bin des Wartens satt.
Ob auch das lose Kind mich wohl zum Besten hat?
Ein heimlicher Besuch war, sprach sie, ihr Verlangen.
Ei was! Ich geh. Doch halt. Meintreu! Sie kömmt gegangen.

Lisette. Ei seine Dienerin! mein werther Herr Pasquin!

Pasquin. Und sie sieht hier den Knecht der schönsten Dienerin,
Des schönsten Fräuleins stehn.

Nur selten ruht in Schlegels Antheil die Hebung auf

unbetonter oder die Senkung auf betonter Silbe; Gärtners Verse wimmeln von falsch scandirten Füßen, wie

Befriediget sie (62), jemand (64), Wer hier wählt, sündiget (69), Gestalt, Rang und noch mehr (69), Nun! Nicht wahr? (110) u. s. w.

Im Uebrigen sind beide Theile der Uebersetzung flüchtig genug. Nur die Vorrede hat Anspruch auf einige nähere Betrachtung. Der Verfasser behauptet, im Streit über die Komödie in Versen jetzt neutral zu sein, obgleich er einst zu einer der Parteien gehalten habe. Unwillkürlich geräth der gute Elias aber in eine neue Vertheidigung seiner alten Ansicht hinein, und zwar mit denselben Gründen nach denselben französischen Quellen (hauptsächlich Vatry). Nur nimmt er sich einerseits gleichzeitig der Opern an, während er andererseits aufrichtig gesteht, daß er in der praktischen Ausführung seiner Meinung ungeahnte Schwierigkeiten gefunden habe, „die dialogische Art zu reden mit dem Zwange des Silbenmaßes zu verbinden, ohne sie undialogisch zu machen," — eine am Alexandriner sich nothwendig ergebende Erfahrung,[320]) welche ja allerdings auch unserm Schlegel nicht erspart blieb. Freilich traut er den Lesern nicht recht — qui s'excuse, s'accuse —: „Vielleicht glauben Sie, daß ich nur meine Meinung heimlich befestigen wollen, da ich dargethan, warum ich zur Zeit hierin keine Meinung habe." Danach ist das Datum der Vorrede „Leipzig, am 1. des Augustmonats, 1745" offenbar auf Düpirung berechnet: hätte er „Kopenhagen" hingesetzt, so hätte man mit Fingern auf ihn gezeigt. Der angegebene Grund ließ ihn aber wirklich in seiner Lieblingsidee schwankend werden, ohne daß er Veranlassung hatte, seinen Zweifel sofort öffentlich bekannt zu geben; und im Zusammenhang damit schien ihm die Uebersetzung selbst nicht correct genug, um sie unter seiner angesehenen Flaggsegeln zu lassen. —

Kaum ein Jahr später erbat sich Adolf Schlegel des Bruders Unterstützung für ein litterarisches Unternehmen. Der schalkische Sachse wollte — es begann die Zeit, wo man sich bestrebte, geistreich zu erscheinen, ohne sich indeß zu weit hinaus zu wagen — den Kunstrichtern eine harte Nuß zu knacken geben: sandten so viele ihre Bücher ohne Nennung des Autors in die Welt, so wollte er alle übertrumpfen, indem er ein Buch ohne Titel herausgab. Auf dem ersten Blatte standen nur die Worte des Persius: „Quantum est in rebus inane“ und die Jahreszahl 1746. Zwanzig Bogen stark ist es bei Bohn in Hamburg erschienen.[321]) Elias steuerte unter Anderm seine Uebersetzung der ersten Ekloge des Virgil und seine frische Erzählung „Jeanette“, sowie eine Ode „Der Zuschauer des Kartenspiels“ bei. Daß letztere nicht in die Sammlung der Werke aufgenommen und somit verschollen ist,[322]) muß nach dem Lobe, welches Hagedorn und Giseke vor allen andern Stücken der Sammlung gerade dieser Ode zuerkannten, doppelt bedauert werden.

Zu größeren poetischen Arbeiten konnte Elias Schlegel erst 1746 Kraft und Zeit finden; war doch der Gesundheitszustand des Ueberfleißigen seit 1744 in andauerndem Schwanken begriffen, von einer langwierigen Krankheit her hafteten ihm nervöse Kopfschmerzen an, die auch durch steten Sommeraufenthalt in angenehmen Landhäusern nicht schwinden wollten.[323]) Da durfte der arme Jüngling, der noch immer ein sehr knappes Auskommen hatte, seinen Geist gar wenig ausschweifen lassen, er mußte sich begnügen an der Scholle zu haften. Dieser Lage entsprangen eine Reihe von Studien über das ihn umgebende sociale Leben. Das „Schreiben von den sinnlichen Ergötzlichkeiten, besonders vom Tanzen“, welches — wie erwähnt — die „Bremer Beiträge“, übrigens nach gewohnter Art stark zusammengestrichen, veröffentlichten,[324]) war nur eine Vorstudie zu einer größeren, ganz von ihm selbst verfaßten Wochenschrift

„Der Fremde". Schon jenes Schreiben erinnerte in Form und Inhalt an die moralischen Wochenschriften der Engländer,[325]) und die wohlthuende Kaltblütigkeit, mit welcher er, den Verdrehungen der Zeloten zielbewußt zu Leibe gehend, die Schönheit der Natur gegen den Begriff des irdischen Jammerthals ausspielte, wies andererseits vorwärts auf Lessing; freilich geht Schlegel noch von der Leibniz-Wolffschen Zweckmäßigkeits- und Glückseligkeitslehre aus.[326]) „Der Fremde"[327]) nun ist durchaus in gleichem Geiste gehalten. Ganz nach dem Muster Steeles und Addisons wählt Schlegel wechselnde Formen der Einkleidung. Man gewahrt überall den Mann von gesundem Urtheil, der mit offenen Augen beobachtet. Neben einem entschiedenen Talent für Sittenschilderungen in anziehender, gefälliger Form offenbart diese Wochenschrift an nicht wenigen Stellen die Begabung des Verfassers für Satire. So fand das Blatt nicht nur in Dänemark, sondern auch in Schlegels deutscher Heimath Interesse und Beifall.[328]) Zum guten Theil finden wir neben der Behandlungsweise auch die Themata der englischen Vorgängerinnen wieder. Die gewöhnlichste Form ist die Vorführung eines bürgerlichen Charaktertypus durch Beschreibung, Allegorien, Briefe oder Gespräche; oft werden die Stücke einer Bildersammlung zu Bemerkungen über die gemalten Personen oder zu physiognomischen Studien verwandt. Aber Schlegel wußte, daß das Unmittelbarste am mächtigsten wirke: nächst dem Spectator, auf welchen häufig verwiesen ist, kommen Holbergs beliebte Typen aus dem dänischen Volke geschickt zur Verwendung. Herrschten in den Anlehnungen an den Spectator jene den Charakter andeutenden Namen vor, so treten hier die bekannten Typen unter ihren zur populären Etiquette gewordenen Benennungen auf. Auch Racines, Molières und Destouches' Lustspielfiguren geben ihm Anregung. Von deutschen Dichtern wird fast nur Haller, dieser indessen häufig, citirt.

Daneben aber ist der originelle Stempel von Schlegels eigenem Geiste nicht zu verkennen. Er fordert Betonung cultureller Momente in der Geschichtschreibung (3. Stück); schon er sucht nach Spuren von Poesie und Kultur auch bei den fälschlich barbarisch genannten Völkern (4); indem er die freie Ueberzeugung bekannt wissen will, geißelt er die anmaßliche Aufdringlichkeit, mit welcher gewisse, besonders wissenschaftliche Meinungen zu Dogmen erhoben werden — wir können leicht vermuthen, welches System hier als Zielscheibe der Satire diente — (15); das classische Alterthum solle uns nach seiner Meinung nicht sprechen, sondern denken lehren, nicht zu formaler Nachahmung, sondern zu geistiger Schulung anregen (47); eine Rückkehr zur Natur erscheint ihm vom Vernunftstandpunkt undurchführbar, — die Bremer Beiträger waren „vernünftiger" als die von J. J. Rousseau fortgerissenen Stürmer und Dränger (27). Gegen Schluß zeichnet er nochmals, jetzt allerdings durch Ereignisse in seiner Nähe beeinflußt und überdies von Holberg und Ancherson aufgefordert,[329]) satirisch eine Autorität, die sich über jeden Tadel erhaben dünkt (48). Alsbald meldete sich ein Kopenhagener Hofprediger, der sich getroffen fühlte. Schlegel erklärte, daß er keine Person, sondern nur ein System angegriffen habe, — und der Herr Hofprediger wurde in der ganzen Stadt, einige Tartuffes ausgenommen, und bei Hofe „nicht wenig" ausgelacht.[330]) Ein charakteristisches Element des „Fremden" bilden schließlich die Studien zur dänischen Geschichte und Litteratur (13, 30, 38—40), die, wenn auch nicht immer in glücklicher Einkleidung, für die Belesenheit Schlegels und seinen Eifer, an das für Dänemark Heimische anzuknüpfen, Zeugniß ablegen. Sein Bruder Heinrich, der 1748 gleichfalls nach Kopenhagen übersiedelte, ist ihm auf diesem Wege gefolgt, als er 1771 eine Zeitschrift unter dem Titel „Sammlung zur dänischen Geschichte, Münzenkenntniß, Oekonomie, Sprache" unternahm,

für welche er sich die buchhändlerische Unterstützung Nicolais erbat.[381]) Daß ein litterarischer Versuch wie der unseres Elias Schlegel gelang, — daß es ihm, dem Ausländer ermöglicht wurde, als solcher, so lange er wünschte (von Ostern 1745 bis dahin 1746) in seiner Sprache von seinem Standpunkte des Fremden die dänischen Verhältnisse zu betrachten, ist ein beide Theile um so mehr ehrendes Zeugniß, als seit 1744 bereits drei von Dänen herausgegebene Wochenschriften bestanden.

Das 31. und 32. Stück des „Fremden" enthält ein kleines Lustspiel „Der gute Rath", das in den Rahmen der moralischen Wochenschrift voll hineinpaßt. Schon das 202. Stück des „Spectator" zeichnete den Charakter des sich aufdrängenden guten Rathgebers durch ein Schreiben seiner Dienerin. Ebenso führt Schlegel sein Stück als Resultat der Beobachtung einer Dienerin mit einem Schreiben derselben ein. Einige äußere Momente der Handlung sind glücklich dem Holberg entlehnt. In dessen „Honetter Ambition" (I, 3)[382]) antwortet der Titelsüchtige verlegen auf die Frage nach den Beweggründen seiner ehrgeizigen Pläne: „Ich wünsch' es nur blos — aus der Ursache — um — ich kann dir meine Meinung nicht so recht deutlich machen;" ähnlich erklärt Schlegels guter Rathgeber (2. Scene): „Ich habe meine Ursachen dazu. . . . Es ist genug, daß ich sie habe. Außerdem[383]) würde ich dirs nicht rathen." Die Dienerin Pernille, deren Name schon den stehenden Mägdefiguren Holbergs entnommen ist, dictirt hier wie dort (Holberg I, 3 — Schlegel 3) ihrem närrischen Herrn ein amtliches Actenstück in satirischer Nachbildung seiner Narrheit. Auch die übrigen Namen sind dänisch, und zwar im Stile der Wochenschriften deuten sie sämmtlich den Charakter ihrer Träger an: Radfast der beharrliche Rathgeber, Voxhoved ein Wachskopf, Madame Husvild die Frau mit häuslichem Mißgeschick. Der Hauptcharakter ist durchaus noch imd Molièreschen Stile der ungebetene Rathgeber, ein Typus

ohne individuelle Züge. Flott in Handlung und Dialog, führt das bescheidene Werkchen den Narren ad absurdum.

Als im August 1746 Christian VI. starb und der kunstliebende Friedrich V. den dänischen Königsthron bestieg, tauchte sofort der Plan zur Neuerrichtung eines Nationaltheaters in Kopenhagen auf. Elias Schlegel sah die allgemeine Erwartung auf sich gerichtet, man hoffte von ihm kritisch-dramaturgische und productiv-dramatische Förderung des Unternehmens zugleich. Ein solch ehrendes Zutrauen verlieh seinem Geiste von neuem die höchste Schwungkraft, und mit einem Feuereifer, der an Selbstvernichtung grenzte, sehen wir ihn drei Jahre hindurch eine Fülle von großen Werken gleichsam ausschütten. Zunächst nahm er einen Komödienplan auf, den er schon 6 Jahre mit sich herumtrug. Um dieselbe Zeit, da er als Leipziger Student im „Misanthrope" von jenem Stutzer gelesen hatte, der „sans aucune affaire est toujours affairé", begann sich die weitere Skizze, welche Molière an dieser Stelle giebt, in seiner Phantasie zu einem neuen Lustspielcharakter zu gestalten:

> Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien,
> Un secret à vous dire, et ce secret n'est rien.
> De la moindre vetille il fait une merveille
> Et jusques au bon jour il dit tout à l'oreille.

Er hatte hierauf Anfangs folgenden Entwurf [384]) aufgebaut: Jener Geheimnißvolle wagt, obgleich seine Liebe die Billigung des Vaters seiner Braut gefunden, zu dieser nicht offen über die Gasse zu gehen, sondern schleicht sich durch eine Hinterthür in ihren Garten, wodurch er natürlich erst recht den Verdacht der Nachbarn auf sich zieht. Dieser weiter ausgeführte Plan, welcher später von Karl Gotthelf Lessing als Nebenintrigue seiner „Mätresse" Verwendung fand, [385]) wurde ebenso wie eine Reihe anderer Entwürfe bei Seite gelegt, weil der Dichter immer vergebens versucht hatte, dem Publikum das Geheimniß mitzutheilen, ohne dem

Geheimnißvollen ganz gegen seinen Charakter einen Vertrauten zu geben. Fortdauernd beschäftigte ihn dieser Typus; schon in der Epistel „Die Vortheile eines verschwiegenen Liebhabers" zeichnet er ihn in theils directer Anlehnung an Molière andeutend als einen „Abgrund": [336])

„Ein Mensch, der sich vielleicht zum Schein
Als einen Abgrund stellt, nur um ergründt zu sein;
Und der, damit man nur voll Neugier nach ihm fraget,
Dir heimlich in das Ohr den guten Morgen saget.
Er spricht: Was wichtig ist, muß insgeheim geschehn;
Die Welt ist doch so schlimm und sucht es auszuspähn."

Wie schon beim „Geschäftigen Müßiggänger" hatte Schlegel sich für die Ausarbeitung der ihm litterarisch vermittelten Skizze lebende Modelle gewählt, die sich ihm hier in größerer Zahl als je darboten. [337]) Ein prägnantes Gegenstück zum geheimnißvollen Hauptcharakter fand er in dem Typus des „Glocke", den er bereits in der „Entführten Dose" nach der im 28. Stück des „Spectator" gegebenen Zeichnung verwandt hatte. Wichtigere Elemente zum Beleben der Handlung mußte aber Holberg stellen, dessen „Maskerade" für die Einführung und Auflösung der Fabel Ansätze bot. Das 1746 von Schlegel vollendete Lustspiel „Der Geheimnißvolle" wendet nämlich nicht nur das auch sonst viel gebrauchte Motiv an, daß zwei von ihren Vätern für einander Bestimmte sich zufällig, und scheinbar wider deren Willen, in einander verlieben, sondern giebt es ausdrücklich mit unverkennbaren Anklängen an die von Holberg geschaffene Form wieder, daß der Liebhaber entflieht, aber zurückgeschafft wird, nachdem man bereits seinen Diener aufgegriffen und zur Verantwortung gezogen hat. So entspricht [338]) die 5. und 7. Scene im letzten Act der Holbergschen 9. und 12. Scene, wie denn auch namentlich die Bedientenrollen dem dänischen Meister nachgebildet sind. Danach darf man annehmen, daß die Idee, die Bekanntschaft

der Liebenden durch eine Maskerade zu vermitteln, von dem Titel des Holbergschen Stückes hergenommen ist. — Einzelne Züge hat schließlich Molières „Geiziger“, an den sich unser Dichter bereits in der „Pracht zu Landheim“ stellenweise angelehnt hatte, dem Helden geliehen; besonders das Verhalten Harpagons zum Bedienten La Flèche (I, 3 und 5) war für den Geheimnißvollen verwendbar: er zeigt sich voll Mißtrauen und Furcht verrathen zu werden, darum will er den Diener entlassen, er bewacht sich vorsorglich, möchte aber nicht vom Diener beobachtet sein — Züge, die denn thatsächlich in Schlegels Lustspiel übergingen. Unverkennbar Molièreschen Stils ist auch das noch immer typische individualitätslose Wesen des Hauptcharakters.

Dieser Held, welcher natürlich den Namen „von Abgrund“ annehmen muß, obgleich sein Vater Graf Bährenfeld heißt, ist doch durch die dem Klassiker der französischen Komödie abgelauschte Häufung von typischen Zügen recht verunglückt; ein verlachenswerther, unmöglicher Narr ist dieser Geheimnißvolle, dessen Narrheit im Grunde schon krankhaft wird. Eine Bemerkung, so fein wie sie nur in den „Litteraturbriefen“ stehen kann, ist es daher, wenn Moses Mendelssohn gelegentlich der Besprechung von Cronegks „Mißtrauischem“,[339]) welcher Schlegels Geheimnißvollen noch übertrumpft, diesen Charakter für das Lustspiel wenig geeignet hält: Die Schwachheit werde hier zum Fehler des Gehirns; eine englische Tragödie ließe sich eher daraus machen! Lessing findet gleichfalls, daß Schlegel die Andeutung Molières nicht zu nutzen verstanden: „Molières Geheimnißvoller ist ein Geck, der sich ein wichtiges Ansehen geben will; Schlegels Geheimnißvoller aber ein gutes, ehrliches Schaf, das den Fuchs spielen will, um von den Wölfen nicht gefressen zu werden![340]) — Auch ist die armselige Handlung zu lang ausgesponnen. Verkleidungen und Aus-der-Rolle-Fallen, nach dem Muster von Detouches und

Holberg, sind zu häufig angewandt. Das Kammermädchen — wie im „Geschäftigen Müßiggänger“ und in den späteren Lustspielen eine Kathrine — ist nach denselben Beispielen natürlich die Vertraute ihrer Herrschaft, und ebenso versteht es sich von selbst, daß der Liebhaber ihres Fräuleins einen Diener hat, welchen Kathrine lieben kann. Der geschwätzige Herr von Glocke bringt noch am meisten Leben in das Stück; durfte doch hier der Dichter, wie im „Rennthier“ des „Geschäftigen Müßiggängers“, aus dem Vollen der specifisch sächsischen, verschlagenen Geschwätzigkeit schöpfen. Merkenswerth ist vor Allem die Gestalt der Amalia; man darf in der That sagen, daß der Dichter mit ihr den charakteristischen Stil seiner Frauengestalten gefunden hat: edel, züchtig, schamvoll ohne jede Steifheit oder trockene Prüderie, sind sie die ersten anständigen, achtenswerthen und imponirenden Frauen, welche die deutsche Lustspielbühne betreten. — Am glücklichsten war Schlegel hier im Dialog; für diesen ist allerdings das sonst unglückliche Hinausschieben der Ausarbeitung von großem Vortheil gewesen, denn er zeigt nicht nur Witz, sondern sogar manche wirklich graziöse Einfälle.[341]) — Trotz dieser Vorzüge wird es begreiflich erscheinen, daß „Der Geheimnißvolle“ nicht allzu häufig zur Aufführung gelangte. Schönemann brachte ihn 1751 auf die Bühne;[342]) 1766 begann ihn die Ackermannsche Truppe zu spielen, Eckhof gab den Abgrund, Schröder dessen Diener Johann; noch 1771 ist er auf dem Repertoire der zweiten Ackermannschen Unternehmung nachweisbar.[343])

Der Charakter des Geheimnißvollen war indessen ein beliebter Typus der damaligen Litteratur. Wie Hagedorn[344]) und Gellert[345]) ihm epigrammatische Erzählungen widmeten, so fühlten sich eine Reihe von Dramatikern durch Schlegels Beispiel zu immer neuen Versuchen angeregt, dieser Figur durch eine Komödie Herr zu werden. Es war bereits gelegentlich auf den Einfluß hinzuweisen, den unser Dichter

auf Cronegk und Karl Lessing ausgeübt hat. Beide ahmen außer dem allgemeinen Charakter namentlich das Verhalten des Geheimnißvollen zu seinem Bedienten nach; der jüngere Lessing zieht 1780 noch, wie erwähnt, die Gartenscene eines früheren Entwurfs und einige eigene Züge von Cronegks „Mißtrauischem“ hinzu. Schon früher, 1761, war auf das Lustspiel des früh verstorbenen Cronegk „Der Mißtrauische gegen sich selbst“ von Christian Felix Weiße gefolgt,[346]) welcher jedoch mit dem Schlegelschen Geheimnißvollen nur entfernte Verwandtschaft zeigt, denn er ist schweigsam aus Unbeholfenheit. Zuerst nach Schlegel und am glücklichsten überhaupt hat Karl Lessings großer Bruder Gotthold Ephraim den Geheimnißkrämer verspottet: Der Advokat Solbist in seinem Jugenddrama „Der Misogyn“ ist einzelnen Zügen nach unmittelbar unter Einfluß des soeben (1747) in Schlegels „Theatralischen Werken“[347]) erschienenen „Geheimnißvollen“ entstanden, auch er sagt alles ins Ohr, erbittet leise Antworten und fürchtet das Bekanntwerden von Geringfügigkeiten. —

Gleichfalls in den „Theatralischen Werken“ erschien ein Trauerspiel „Canut“, das schon einige Monate vorher, Ende 1746, ohne den Namen des Verfassers in Kopenhagen herausgekommen war und sofort einen Nachdruck erfahren hatte .Bald nach Abschluß seiner Wochenschrift faßte Schlegel den Plan zu einer Tragödie, deren Stoff der Geschichte seiner neuen Heimath Dänemark entnommen sein sollte. Es ist unermeßlich, welcher Verlust der deutschen Litteratur daraus erwuchs, daß es in Deutschland nicht möglich war, die zweihundert Thaler für das Jahr aufzubringen, welche dazu gehörten, ein so vielversprechendes Talent an sein Vaterland zu fesseln. Derjenige, welcher als Student, in den Jahren, welche andere verträumen und vertrinken, zielbewußt die Begründung einer deutsch-nationalen Dichtung in Angriff genommen, sah sich losgelöst von dem Boden,

dessen Berührung immer neue Kraft verleiht, herausgerissen aus dem Volke, welches durch sein Thun und Wesen den Dichter mit fortreißen sollte, so gut wie abgeschnitten von allen Lebensäußerungen der deutschen Litteratur — ein Fremder und Vereinsamter, der freilich die edelste Gastfreundschaft genoß. Was konnte Schlegel in dieser Lage Besseres thun, als im fremden Boden Wurzel zu fassen suchen? So begann der deutsche Dichter mit dem ihm eigenen Fleiße an der Errichtung eines dänischen Nationaltheaters zu bauen! „Canut" ist die erste Frucht seiner bedingungslosen Hingabe an Dänemark. Als Friedrich V. den Thron bestieg, nahm Schlegel noch in seinem Sommeraufenthalt diese Arbeit mit doppeltem Eifer auf; schon im Herbst vollendete er dieselbe. An sorgsamer Ueberarbeitung, so kurze Zeit er sich gönnte, ließ er es, wie stets, nicht fehlen.[348]) Durch eine Widmung an den neuen König glaubte er die Arbeit am vortheilhaftesten einführen zu können. Getreu seinem dramaturgischen Grundsatze behandelt Schlegel die Geschichte Ulfos, des sich gegen Knut den Großen auflehnenden Helden, in dichterischer Freiheit, bleibt jedoch innerhalb der gegebenen Charaktere und hält sich auch wesentlich an die Hauptbegebenheiten. Die Rücksichtnahme auf ein dänisches Publikum gebot eine innigere Hingabe an den classischen Tragödienstil der Franzosen, als es ihm sonst wohl gut geschienen hätte. Die Intrigue ist so eingerichtet, daß jenes von Schlegel nachhaltig befehdete zärtliche Liebeselement zur Geltung kommt, ohne daß er dadurch seinen Männergestalten etwas vergiebt. In Anlehnung an Corneilles „Cid" verleiht er nämlich der Estrithe, der Schwester Canuts, welche Ulfo durch Betrug zur Gattin erhalten hat, all jenen edlen Liebesschmerz und theilweise jene thatsächlich tragischen Conflicte, in welche Chimène gegenüber dem Rodrigue gesetzt ist; ja, selbst der im Französischen obligate Zweikampf fehlt hier nicht, und ebensowenig die verspätete

Anwendung der königlichen Gewalt zur Verhinderung desselben — ganz nach Act II, Scene 6—9 des „Cid“. Nur hat Schlegel den gewaltigen Unterschied übersehen, daß Chimène den Don Rodrigue liebt, Estrithe aber ohne Liebe durch Betrug an ihren Gemahl gefesselt ist. Die Leidenschaft der Liebe kann uns bewegen, die Anhänglichkeit der ehelichen Pflicht läßt uns kalt. Daß sich Estrithe gar vor dem Tode ihres Gemahls von diesem tödten lassen will, um nicht allein leben zu müssen, kann doch bei einer liebeleeren Ehe nur in — Indien glaubhaft erscheinen. Daneben die Vergötterung der Königlichen Majestät, die Hochhaltung der ritterlichen Standesideale, die pomphaft majestätischen Reden — alles, zum Theil auch glücklich, den Franzosen abgelernt. Und doch gewahren wir voll Staunen, daß sich in diesem französischen Gewande der germanische Geist des Dichters nicht verleugnet. Diese Tragödie des Ehrgeizes, giebt sie nicht, wenn auch in fremder Uebertünchung, eine leise Ahnung von dem verwegenen Geiste des alten Reckenthums?

Kein Unglück ist so groß, als lebend todt zu sein.
Wenn uns're Thaten uns nicht aus dem Dunkeln heben,
Was für ein Unterschied ist leben und nicht leben?

Dieser Ulfo, der noch angesichts seiner schwärzesten That, die gegen des guten Königs Leben gerichtet ist, ausruft:

Wie sollt' ich sie verhehlen?
Mein Anschlag war so groß! — ach! mußt' er denn verfehlen! —

trägt er nicht etwas Gigantisches an sich, welches seine Verbrechen menschlich uud künstlerisch entschuldigt?

Mein Kunstgriff reut mich nicht; er war zu wohl erwogen.
Ich habe dir durch List Estrithens Herz entführt,
Du warst dies Herz nicht werth, nur mir hat es gebührt.
Ich widerrufe nicht, was ich von dir gesaget;
Du bist bei allem Muth ein Herz, das sklavisch zaget.

Der Ruf von deiner Flucht sei immerhin Betrug;
Die That nur ist erdacht, dein Schimpf ist wahr genug . . .
Find' ich denn überall, so eifrig ich hier suche,
Kein Herz, das edel sei, und das der Herrschaft fluche?
Rühmt mir denn jeder nur des Königs Gütigkeit?
Ist keiner, der sich nicht ihm zu gehorchen freut? . . .
Die Ehre des Canut sucht jeder zu erheben;
Doch keiner hat das Herz, nach gleichem Ruhm zu streben.
Sind diese Zeiten denn so ganz von Helden leer?
Ist denn ihr ganzer Schmuck Canut, und niemand mehr?
Wo sind die Jahre hin, da nur der Streit ergötzte,
Da jeder nur sich selbst der Krone würdig schätzte,
Da, wenn ein tapfrer Arm kaum seine Kraft erkannt,
Er unterthan zu sein, für sich zu schimpflich fand,
Sich aus dem Staube hub, ein Heer zusammenraffte,
Und sich Gelegenheit zu großen Thaten schaffte;
Da sich ein edler Geist durch Trutz und Unruh wies,
Und widerspenstig sein doch kein Verbrechen hieß?
Itzt glaubt ein Jeder sich als Unterthan beglückt.
Die Güte des Canut hat allen Muth erstickt.
Die Stolzen lieben schon der Herrschaft sanfte Bande
Und ein Verzagter hält den Ehrgeiz fast für Schande.
Erwache, Godewin, aus der Verdrossenheit!
Erhebe dich mit mir zu der Unsterblichkeit! [349])

Wird es vermessen erscheinen, daran zu erinnern, daß die Erhebung ins Gigantische das Mittel Shakespears ist, uns seine Ungeheuer, Staatsverbrecher und Revolutionäre, seinen Richard III. wie nicht minder den unserm Schlegel so genau bekannten Julius Caesar, ästhetisch zu rechtfertigen? Ist doch Ulfo der erste künstlerisch gezeichnete Charakter der deutschen Tragödie — er, der nicht nach Gottscheds „Regel" sofort sein ganzes Seeleninventar bloslegt, sondern seine Individualität in kunstgerechter Exposition sich aufrollen läßt! [350]) — Und wird es vermessen erscheinen, darauf hinzuweisen, daß derjenige, welcher als der erste deutsche Schüler Shakespears gilt, daß Wolfgang Goethe im Olenschlagerschen Hause zu Frankfurt die Titelrolle dieser Schlegelschen Tragödie spielte [351]) und daß derselbe Goethe

in seinem ersten Schauspiel, zu welchem er negativ von Schlegels „Hermann“ angeregt zu sein bekennt, gleichfalls den Kampf des freien Ritters gegen die staatliche Oberherrschaft glorificirt?? — Es wird zu vermessen erscheinen, Shakespears „Julius Caesar“ als die Quelle, Goethes „Götz“ als die Frucht von Schlegels „Canut“ zu bezeichnen, — es sei denn, daß eine überraschende Entdeckung dies für das dänische Theater geschriebene deutsche Drama aus der „Zopfzeit“ in ein ungeahntes Licht stellt: man denke sich den loyalen und neutralen Johann Elias Schlegel als Sturm- und Drang-Dramatiker, — kopfschüttelnd wird man sich von dem Gedanken abwenden, bis der Beweis uns greifbar vor die Augen tritt. Im Jahre 1780, vierunddreißig Jahre nach Entstehung des Schlegelschen Dramas, sieben Jahre nach dem Erscheinen des „Götz“, sechs Jahre nach „Clavigo“, ein Jahr vor Veröffentlichung der „Räuber“ erschien in Leipzig (bei Adam Friedrich Böhme) „Canut. Ein Trauerspiel in drei Acten nach Schlegel,“ Sonderabdruck aus den gleichzeitig von Büschel herausgegebenen „Schauspielen für die deutsche Bühne“.[352]) — „Daß ich den Canut“, heißt es hier in der Vorrede, „das Werk unseres erhabenen Schlegels, eines unserer ersten classischen Stücke, in eine neue Form zu gießen wagte, geschah nicht aus freiem Willen, sondern auf Antrieb eines Mannes, mit dem ich einst in Verbindung stand.“ Durch die Prosaform habe er das Stück „für die Bühne brauchbarer“ machen wollen, weil durch Verse eine zu gezwungene Declamation bedingt sei.[353]) Von sonstigen unwesentlichen Aenderungen abgesehen, muß zunächst die Zusammenziehung der fünf Aufzüge Schlegels in drei Acte erwähnt werden, doch ist der Text mit geringen Abweichungen ohne Streichung Scene für Scene an das Original angelehnt, so daß der I. Akt der Prosafassung die beiden ersten Akte Schlegels umfaßt, der II. bis in die 4. Scene des IV. Schlegelschen Actes reicht und der III.

neuer Form den Rest darbietet. Die Einheit des Ortes ist fortdauerndem Scenenwechsel mit Beginn jedes und außerdem in der Mitte des letzten Aufzuges gewichen. In den Charakteren ist wenig geändert: nur erscheint durch den veränderten Ton Canut nicht mehr so unmenschlich engelhaft wie früher, obgleich er hier sogar auch am Schlusse, aber zu spät, dem Aufrührer verzeihen will; und Estrithes Anhänglichkeit an den ihr durch List aufgedrängten Gemahl ist höchst glücklich etwas nachdrücklicher durch eine gewisse Bewunderung motivirt. Und nun sehe man, was, im wesentlichen durch die bloße Aenderung der Sprache, aus dem Stücke und seinem Haupthelden, welchen Schlegel nur aus äußeren Rücksichten nicht zum Titelhelden gewählt hatte, geworden ist!

Wie ein urechter Sturm- und Drang-Charakter giebt sich dieser Ulfo, wie eine Nachahmung des „Clavigo“ erscheint das ganze, drei Jahrzehnte ältere Drama. Die kraftvoll gedrungene Redeweise, die sich in zahllosen Apostrophirungen, An- und Ineinanderreihen von kurzen Sätzen durch Gedankenstriche ohne streng logische Folge, kundgiebt, die ungeheuerlichen Bilder, die realistische Ausmalung kleiner Naturzüge, das häufige Insfeldführen des Herzens, alles ahmt getreu den Stil der Sturm- und Drang-Periode nach. Und für die Beurtheilung des Schlegelschen Stückes entscheidend ist es nun, zu sehen, daß der Charakter Ulfos ohne jede Aenderung in die Sturmfluth des Ganzen, wie daraus hervorgewachsen, paßt. Man lese Ausrufe, die wie die folgenden sich eng an das Original anschließen: „Ich suchte Männer, fand Sclaven, Echos von Canuts Güte, Herolde seines Ruhms, — aber keine Helden, die ihm gleich zu sein wetteiferten; könnt' ich das Feuer, das mich beseelt, in eure Adern gießen, ihr würdet mir folgen, meine Anhänger werden“ — und sogleich erhellt, daß es nur die Steifheit des Alexandriners war, welche den wilderen Geist

von Schlegels Worten wenig zur Geltung kommen ließ, — um so weniger als die Verse des „Canut" nicht einmal so correct wie im „Hermann" sind und namentlich oft Hebung auf unbetonter Silbe haben. — Es war daher völlig verfehlt, wenn diese Tragödie vom Standpunkt der französischen Classicität bald heftige Anfeindung, bald nachdrückliches Lob gefunden hat. Verständniß für den englischen Stil des Hauptcharakters tritt nirgends zu Tage. — Beachtung verdient indeß vor allem die eingehende Betrachtung, welche Friedrich Nicolai 1756 in seiner „Abhandlung vom Trauerspiel"[354]) dem „Canut" gewidmet hat, um so mehr als Gotthold Ephraim Lessing das Urtheil seines damaligen Freundes theilweise gebilligt hat.[355]) Wunderbar mischen sich in Nicolais Ausführungen Wahrheit und Irrthum. Er erkennt richtig, daß Ulfo die handelnde Hauptperson ist. Aber statt sich mit dem Tadel des aus bloßen Convenienzrücksichten gewählten Titels zu begnügen, reiht er das Stück in eine ausdrücklich zu diesem Zwecke construirte Gattung des heroischen Trauerspiels ein, welche, ohne Beihülfe des Schreckens und Mitleidens, Bewunderung errege. Nicolai glaubt also doch, Schlegel habe Canut als Hauptfigur gedacht; schlägt er doch allen Ernstes zur Verbesserung vor: Canut hätte unglücklich sein, hätte wirklich ermordet werden müssen, seine vorübergehende Gefahr genügt nicht, um Schrecken und Mitleid zu erregen. In Zurückweisung dieses Vorwurfs darf man wohl aus Heinrich Schlegels Andeutungen[356]) schließen, daß Elias, um seinem Drama von vornherein Popularität zu sichern, den Namen des großen allbekannten Königs dem eines verbrecherischen Empörers als Titel vorgezogen habe. Aus demselben Irrthum wie Nicolai tadelt Lessing den „Canut" mit der bekannten Begründung: „Der Held oder die beste Person muß nicht gleich einem Gotte seine Tugenden ruhig und ungekränkt übersehen." Was Ulfo betrifft, so erkennt Nicolai einerseits an, daß er

trotz seiner Abscheulichkeit durch das falsche System von Ehre und Heldenmuth tragisch werde, findet in thörichtem Gegensatz hierzu aber, daß jener sein schlechtes Schicksal zu sehr verdient habe, um Mitleid zu erregen. — Noch viel weniger Verständniß für den wesentlichen Charakterzug und das nothwendige tragische Ende des Ulfo zeigten die anderen Beurtheiler. Haller[357]) sieht im „Canut" „nichts als den unerträglichen Stolz des Ulfo und die Vorbitten seiner Gemahlin: und dieser Boshafte kömmt endlich auf eine gekünstelte und unwahrscheinliche Art ums Leben." Hagedorn tadelt Bodmer gegenüber,[358]) Schlegel habe seinen Ulfo so außerordentlich gebildet, „daß auch die, die des Herrn Verfassers dramatische Arbeiten allen andern deutschen vorziehn, höchst unzufrieden sind." Etwas anerkennender wohl, aber gerade aus dem falschen moralischen Gesichtswinkel, fällt Bodmers Antwort aus:[359]) „Ich könnte mit der außerordentlichen Bildung seines Ulfo so gar unzufrieden nicht sein. Dessen Charakter ist nicht so idealisch, als es scheinen möchte. Ich glaube auch, daß er in der Tragödie mit Ruhm einen Platz haben kann, wofern er mit der gehörigen Verabscheuung (!) vorgestellt, und der Vorzug, den Canut und Godewin über ihn haben, mit starken Zügen gezeichnet wird." — In den zahlreichen Lobeserhebungen findet sich nirgends eine Spur von tieferer Auffassung,[360]) obgleich man wenigstens fühlte, daß der „Canut" „das einzige gewissermaßen vollkommene Stück ist, das wir mit den Trauerspielen der Ausländer vergleichen können"[361]) — longo sed proximus intervallo! Es heißt aber wohl die Verständnißlosigkeit auf die Spitze treiben, wenn ein italienischer Kritiker, Denina, von dem „Canut" nichts besseres zu berichten weiß, als daß Schlegel mit ihm erfolgreich in Racines und Corneilles Fußtapfen getreten sei.[362]) Mit Recht weist Deninas Landsmann Andres einen solchen Vergleich zurück.[363]) Schlegels „Canut" habe allerdings Bei-

fall gefunden, aber von einem Vergleich des Dichters mit Corneille oder Racine könne darum doch bei verständigen Deutschen selbst nicht die Rede sein. Und dies, obgleich Andres Schlegel neben Gottsched denjenigen nennt, welcher die Neuschöpfung des deutschen Theaters bewirkt habe.

Besser zu nutzen wußte das Theater den ihr gebotenen Schatz — denn als solcher mußte dies Stück dem damaligen Theater allerdings gelten. Schon Chr. Heinrich Schmid[364]) hebt hervor, daß es vornehmlich die dankbare Rolle des „ungestümen“ Ulfo und daneben die der „zärtlichen“ Estrithe seien, welche den „Canut“ zu dem am fleißigsten aufgeführten Schlegelschen Drama machen. Schönemann brachte es 1749 in Berlin auf die Bühne[365]) und 1756 eröffnete er mit demselben seine Vorstellungen in Hamburg, wo es bereits 1754 von der Ackermannschen Truppe dargestellt war; Schröder spielte damals eine Nebenrolle, erst 1782 übernahm er den Ulfo, während Estrithe zu den Glanzrollen seiner Mutter gehörte und seit 1764 Eckhof als Canut „von Kennern und Nichtkennern“ angestaunt wurde. Das Stück ward damals in französischen Staatskleidern gegeben; aber Eckhof überstrahlte durch die bloße Kraft seiner Rede, durch den würdigen Ausdruck seines Gesichtes alles um sich her und flößte namentlich dem zwanzigjährigen Schröder eine Bewunderung für den Künstler ein wie nie zuvor.[366]) Doch werden auch Stimmen des Mißmuths laut; so schließt der Bericht über eine Leipziger Festvorstellung bereits aus dem Jahre 1768: „Ueberhaupt haben viele lieber Schlegels (weil er's doch sein sollte) Trojanerinnen als seinen wenig interessanten Canut zu sehen gewünscht.“[367])

Bald nach Erscheinen des „Canut“ kam eine dänische Uebersetzung des Dramas von Jacob Graah, der schon vorher gleichzeitig mit Schlegel eine Wochenschrift herausgegeben hatte, in Druck, die jedoch viel zu wünschen übrig ließ.[368]) Nachdem der vornehmste Gönner des Dichters,

Minister von Berkentin, eine Zeit lang vergebens einen französischen Uebersetzer des Werkes gesucht hatte,[369]) unternahmen zwei in dänischem Dienste stehende Grafen, von Lynar und von Schmettau, die Uebertragung in die Sprache Voltaires, um sie womöglich von diesem selbst gefeilt zu sehen.[370]) Welches Schicksal sie da erfahren hat, ist unbekannt geblieben. — —

Noch hatte Schlegel den „Canut“ nicht beendet, als er sich schon mit einem neuen, höchst originellen, dramatischen Plane trug. Am 8. October 1746 schreibt er an Bodmer:[371]) „Es war mir sonst eingefallen, ein halbkomisches und halbpathetisches Nachspiel über den Gärtner zu machen, den Alexander zum König setzte, worinnen Alexander und andre allezeit den Charakter der tragischen Poesie in ihren Reden hätten, der Gärtnerkönig mit seiner Familie aber immer unvermuthet in die niedrigen Ausdrücke der deutschen Trauerspiele verfiele.“ Bald[372]) sendet er eine kurze Probe ein, die auch in seinen Werken zum Abdruck kam. Es sind im Ganzen nur 17 Verse nach Art der „Entführten Dose“, reimlose sechsfüßige Jamben, deren Cäsur hinter der 5. Silbe ruht, wiederum mit stets männlichem Versausgang. Schon setzt er resignirt hinzu: „Es ist dieses ein Versuch, den ich vielleicht niemals wagen werde auszuführen.“ Als Bodmer jedoch seine Absicht bemängelt, giebt der Dichter eingehende Rechenschaft von seinem ursprünglichen Plane,[373]) der geistreich genug ist, um wenigstens kurz skizzirt zu werden. Schlegel wollte nicht blos sein Absehen auf die Kritik haben, sondern es so einrichten, daß unkritische Zuschauer nicht einmal die Satire merkten. Der Gärtner Abdolnim sollte ein Mann von ganz gesunder Vernunft werden, dem nur die Sitten der Welt und des Hofes fehlen. Seine Frau ist es, welche ihn, um sich ein Ansehen in der großen Welt zu geben, zur Annahme der Krone beredet. Sie, die Gärtnerkönigin,

sollte hauptsächlich das satirische Element vertreten und „alle die gezwungenen und übel angebrachten Ausrufungen der neuen deutschen Tragödien, das precieuse Wesen der Panthea“ (von der Gottschedin) kundthun, ihrem Manne Anstandsregeln, ihrer Tochter Anschläge auf das Herz Alexanders geben. „Als vollkommene Copie eines schlechten tragischen Helden“ sollte ein Petit-Maître sich für den Sohn des vertriebenen Königs von Sidon ausgeben und durch Hofirung von Abdolnims Tochter sich den Weg zum Throne ebnen wollen. Die Tochter aber wäre vernünftig genug, sich in einen Schäfer zu verlieben, — der sich indeß schließlich als das erweist, wofür sich jener Petit-Maître ausgiebt. Da nun Abdolnim bald der Thorheiten seiner Frau müde wird und die lächerliche Rolle erkennt, welche jeder spielt, der über seinen Stand hinausstrebt, wird der wahre Königssohn, welcher Abdolnims Tochter heirathet, mit der Krone geschmückt, während der falsche Prätendent gebührender Strafe anheimfällt und sich die Exkönigin über ihre Zurückwandlung in eine Gärtnersfrau höchst ungeberdig stellt. — Schlegels Plan bedeutet demnach das kühne Streben, ein vielbeliebtes Lustspielthema der Zeit in historisches Gewand zu kleiden und damit zugleich die zeitgenössische Tragödie zu persifliren. Offenbar vereinte sich hier der Einfluß von Molières „Adligem Bürger“, Holbergs „Politischem Kannegießer“ sowie desselben „Jeppe vom Berge“ einerseits mit Holbergs „Ulysses von Ithacia“ andererseits; doch steht in jenen Komödien die Ueberhebung des Mannes im Vordergrunde, so daß Schlegel wesentlich nur einzelne drastische Situationen hätte verwenden können; des dänischen Meisters köstliche Travestie der deutschen Tragödienfiguren darf man aber wohl als dasjenige Werk bezeichnen, aus welchem unser Schlegel die Verspottung dramatischer Zustände durch direct dramatisirte Satire lernte. Der Plan theilte das Schicksal von Schlegels anderem historischen Lustspielentwurf,

den „Drei Philosophen“: zwei unvergeßliche Ansätze, die mit dem Leben des Dichters früh abbrachen. —

Noch war dem jungen Dichter ein kurzer Liebesfrühling gegönnt. Erst nach jahrelangem Harren und schweren Kämpfen sollte es ihm beschieden sein, die Geliebte, Johanna Sophia Niordt, eine nahe Verwandte der Gemahlin seines Chefs, in sein Haus zu führen. — Inzwischen während der Sommermonate von der Geliebten getrennt, richtete er Briefe voll von Zeichen innigsten Gefühls an sie. Jetzt erst, da er am Ende der Zwanziger stand, erwachte mit der Liebe in ihm das durchdringende Verständniß und die Fähigkeit für wahre Lyrik. Aus leicht begreiflichen Pietätsrücksichten sind die meisten dichterischen Früchte dieses Liebesverhältnisses nicht in die Werke aufgenommen; der Urenkel des Paares bewahrt sie noch heute nebst den gleichzeitigen Briefen auf. Unter ihnen befindet sich die zweite der in den „Bremer Beiträgen“ und Elias' Werken gedruckten Oden „An Chloris“; da der Herausgeber sie ans Ende der Sammlung stellte und da sie auch an Reife und Empfindungstiefe durchaus auf der Stufe der übrigen an seine Braut gerichteten Gedichte stehen, so darf nicht gezweifelt werden, daß er seine Johanna Sophia als Chloris besang. Diese Verse voll Klagen über das Schwanken und Zögern der Geliebten, voll Flehen um Erhörung rufen den Eindruck des Unmittelbarerlebten hervor, und in der That bestätigen die Briefe das Zutreffende dieses Eindrucks. Das waren andere Töne als die Leipziger Anakreontik, wenn der Dichter sang:[374])

Wie lange willst Du mich nur mit dem Munde lieben?
Soll stets ein schwacher Kuß mein ganzes Labsal sein?
Vergilt doch meinen Trieb einmal mit gleichen Trieben,
Mein Kind, Du sagst zwar: Ja! doch, ach! die That sagt nein!
Wie wenig hab ich Dir noch bittend abgerungen,
Seit Du mein hoffend Herz mit süßen Worten nährst?
Selbst das was ich erlangt, erlangt ich nur gezwungen.
Ein Traum gewährt mir mehr von Dir, als Du gewährst.

Nichts hab ich noch erlangt als Deinen Reiz zu kennen,
O welche Schönheit hat nicht Aug und Hand entdeckt!
Doch was ich noch erkämpft, dient nur mich zu entbrennen.
Zu Löschung meiner Glut ist Alles mir versteckt.
Ist mir's nicht Schmerz genug, daß ich Dich nicht besitzen
Und Dich an meine Brust nicht ewig drücken kann?
Denn Liebe braucht zwar nur ein Herz sich zu erhitzen:
Doch Jahre, Glück und Gut, die machen Frau und Mann.
Ist mir's nicht Schmerz genug mich bald von Dir zu trennen?
Laß mich den Trost dafür in Deinen Armen sehn ...

Das ist eine Erotik, ebenso echt, wie die Christian Günthers.

Wenn es gestattet ist, aus dem zeitlichen Zusammentreffen zweier verwandter auffallender Erscheinungen auf ihren ursächlichen Zusammenhang zu schließen, so darf angenommen werden, daß Schlegels Liebe ihm nicht nur für die Lyrik fruchtbar wurde: bis 1746 enthält außer der litterarisch überlieferten „Dido", deren Handlung überdies erst im Augenblick der Trennung einsetzt, kein Schlegelsches Drama ein eigentliches Liebespaar; vielleicht ist die zärtliche Estrithe des „Canut" ebenso aus den eigenen Geschicken des Dichters herausgewachsen, wie die edle Geliebte des „Geheimnißvollen" in ihrem schamvollen Sträuben gegen die in ihr Herz einziehende Liebe nach dem Leben gezeichnet zu sein scheint.

Aber Gellert hatte Recht, wenn er, wie wir erfuhren, meinte: das Mädchen, welches Elias Schlegels Herz besiegen wolle, dürfe keines sein, das ihn von der dramatischen Dichtkunst abziehe. Während er nur so nebenher ein artiges französisches Feenmärchen unter dem andeutenden Titel „Der Prinzessin Zartkinda und des Prinzen Typhon Liebesgeschichte" übersetzte und mit einer an die Eigenliebe gerichteten selbstironisirenden Zueignungsschrift veröffentlichte,[375]) welche als Moral der Geschichte ausspricht: „Die gesunde Vernunft hat den Vortheil, daß sie allemal

über ein geziertes Wesen und über einen falschen Schein des Verstandes die Oberhand behält," — gab er seiner ersten und seiner letzten Tragödie, den „Trojanerinnen" und dem „Canut" sowie dem Lustspiel „Der Geheimnißvolle" eine druckfertige Gestalt, um sie mit seiner Elektra-Uebersetzung zu einem Bande „Theatralischer Werke" zusammenzufassen. Da er inzwischen die Ausführung des „Gärtnerkönigs" aufgegeben hatte, beschloß er, in der Vorrede zu diesem Bande seinem Ingrimm über die niedrige, stillose Schreibart der zeitgenössischen Tragödie Gottschedscher Richtung Luft zu machen.[376]) Die vom 8. April 1747 datirte Vorrede geht zwar nicht eben tief auf die behandelte Materie von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele[377]) ein, zeigt aber nach Kobersteins treffendem Urtheil[378]) um so mehr, „was damals noch der tragischen Sprache in Deutschland abging und nöthig schien, den Trauerspieldichtern begreiflich zu machen." Das Wesentliche der Abhandlung läßt sich dahin zusammenfassen, daß Schlegel mit Gottscheds Theorie der Gottschedschen und Gottschedianischen Praxis vernichtend zu Leibe geht. Hatte er doch schon genau ein Halbjahr früher Bodmer auf die „große Menge so unerträglicher als allgemeiner und allen deutschen Trauerspielen gewöhnlicher Ausdrücke" hingewiesen, von denen die Gottschedschen Originale ebenso voll seien wie die in der „Schaubühne" veröffentlichten Uebersetzungen.[379]) Und jetzt[380]) erklärt er ausdrücklich: „Man kann nichts von den Regeln eines guten Trauerspiels sagen, ohne zugleich eine Satire auf den Agis und alle seine Brüder und Schwestern zu machen. Und so sehr ich mich in dieser Vorrede in Acht genommen habe, eines davon zu berühren: so habe ich doch keinen kriechenden Ausdruck finden können, der nicht in einem von den Originalen oder Uebersetzungen der Schaubühne zu finden wäre. Ich nehme einige Stellen meiner Dido davon nicht aus." In der

That entnimmt Schlegel nicht nur die meisten Beispiele für seinen Tadel der durch Frau Gottsched besorgten Uebersetzung von Voltaires „Alzire",[381]) sondern spielt auch unverkennbar auf Gottscheds Zurücksetzung des „Hermann" gegen „Dido" an: „Es giebt keine ungeschickteren Vergleichungen, als wenn ich verlange, daß ein Stück, wo der Kriegesgeist und die Ehrbegierde herrscht, in eben der Schreibart abgefaßt sein soll, wie ein anderes, worinnen durchgehends von Liebe geredet wird." Nicht ohne Zögern entschloß er sich zu einem so unverblümten Angriff auf seinen einstigen Lehrer; noch in dem ersten der erwähnten Schreiben an Bodmer hatte er erklärt, von einem öffentlichen Tadel zurückstehen zu wollen: „weil man es für eine Nachbegierde meines epigrammatischen Hermann ansehen könnte." Theoretisch geht, wie schon betont, die Vorrede in der Hauptsache über Gottsched nicht hinaus; ja, schon Opitz hatte[382]) „in wichtigen Sachen, da von Göttern, Helden, Königen, Fürsten, Städten u. dgl. gehandelt wird", „ansehnliche, volle und heftige Reden" und Umschreibungen mit „prächtigen, hohen Worten" gefordert. Schlegel beruft sich aber auch ausdrücklich auf Longin und Fénelon sowie auf die Exempel der alten und der besten neueren tragischen Dichter, „sowohl in Frankreich, als in England und Italien." Der Behandlungsart merkt man deutlich das Herauswachsen der Abhandlung aus dem Plane zum „Gärtnerkönig" an: Die Petits-Maîtres werden ebenso den wirklich tragischen Helden gegenübergestellt, wie der precieuse Schwulst gegen die wahre Würde abgewogen wird. Auffallend freigebig ist der Verfasser hier im rühmenden Hinweis auf französische Dramen und im Gebrauch französischer Wendungen; der Einfluß seiner dänischen Umgebung kann sich nicht verleugnen; überdies will er wohl den Gottschedianern ihren Abstand von ihren eigenen französischen Mustern zeigen; so fordert er denn nicht nur „Schwung", sondern „tour", nicht nur

„Feinigkeit", sondern ausdrücklich „délicatesse." Sein Ausgangspunkt ist die Auffassung — die politische Beschränktheit, welcher erst „Emilia Galotti" und das an diese Tragödie anknüpfende Drama der Sturm- und Drang-Periode ein Ende bereitet — die Auffassung der Menge, daß die Majestät der Fürsten und Helden unverletzlich sei. Freilich gesteht er schon zu, „alle diese Einbildungen sind großen Theils ein Irrthum, — aber ein allgemeiner Irrthum, nach welchem also ein Poet sich richten muß, und noch dazu ein Irrthum, der zum Zwecke des Poeten dienet, weil er ohne denselben die Erregung der Gemüthsbewegungen, die er durch das Trauerspiel zu erwecken sucht, weit schwerer und lange nicht in demselben Grade erhalten würde." In letzterem Zusatz liegt die absolute Berechtigung Schlegels zu seinem Vorgehen, ja sogar die Ankündigung eines Fortschrittes, welcher in dieser Vorrede auch des weiteren erkennbar ist. Als Endzweck der Tragödie erscheint ihm nämlich nicht mehr das Vergnügen an der wahrgenommenen Nachahmung, sondern — wie hier zum erstenmale consequent durchgeführt ist — „die Erweckung und Verbesserung der menschlichen Leidenschaften." „Die Gemüthsbewegungen lehren den Menschen kennen, ein wohlerzogenes Gemüth läßt sich nirgends edler finden, als in den Leidenschaften, so wie eine pöbelhafte Seele sich nirgend niederträchtiger sehen läßt . . . Wir nehmen nur an den Empfindungen dererjenigen Theil, die wir hochschätzen,[388]) und wir haben hingegen ganz entgegengesetzte Empfindungen bei den Leidenschaften derjenigen Leute, die wir verachten. Ihre Thränen machen uns zu lachen, ihre Verzweiflung macht uns Freude und ihr Vergnügen hingegen macht uns unwillig. Wollen wir also Leidenschaften und besonderes Mitleid erregen, so müssen wir Hochachtung gegen diejenigen Personen erwecken, durch die wir diese Leidenschaften erregen wollen." Diese Kundgebungen einer neuen Entwicklungs-

stufe des Dichters, über welche Zeitgenossen und Spätere hinweggelesen haben, mitten unter Gottschedianischen Gründen von der Uebermenschlichkeit der Standespersonen — einem Phantom, welchem auch die bedenkliche Engelhaftigkeit der Gestalt des Canut zuzuschreiben ist — lassen die Vorrede zu Elias Schlegels theatralischen Werken thatsächlich als den Grenzstein zweier litterarischer Epochen erscheinen.

Da Longin, der antike Lehrer der hohen Schreibart, auf welchen sich der Verfasser berief, von allen Parteien in Anspruch genommen wurde,[384]) so verlautbarte nur Zustimmung zu Schlegels Ausführungen, ohne daß man das Neue in denselben würdigte oder auch nur erkannte. — Hagedorn schreibt an Bodmer,[385]) die Vorrede werde „von allen hochgeschätzt." Dem Schweizer Generalfeldmarschall kam der Angriff auf den verhaßten Gegner recht gelegen, zustimmend antwortet er dem Hamburger Freund: „H. Schlegel hat die Materie von den ungereimten Ausdrücken in den Trauerspielen sehr geschickt abgehandelt." Nachdem bereits 1755 Friedrich Nicolai in seinen „Briefen über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland" geklagt hatte, daß die Tragödienschreiber Schlegels Lehren von der tragischen Schreibart nicht beherzigten,[386]) hat er im folgenden Jahre die Abhandlung über das Trauerspiel in den Abschnitten, welche dem tragischen Ausdruck gewidmet sind,[387]) — worauf er selbst ausdrücklich hinweist — an Schlegels Vorrede angelehnt.

Bei solchem Sinneswechsel Schlegels verbot sich die Ausführung seiner früheren Absicht, auf seine Sätze von der Nachahmung „eine ganze Theatralische Dichtkunst zu bauen,"[388]) von selbst. So fügt er denn dieser Ankündigung alsbald hinzu: „Bei Gelegenheit des neu aufgerichteten Theaters habe ich einigemal die Versuchung gehabt, zum Unterrichte der Komödianten einige Anmerkungen über die Wahl guter Stücke und über andre zum Theater gehörige

Dinge aufzusetzen, welche einestheils die verkehrten Begriffe des Herrn S . . . . hiervon niederreißen würden. Wenn es noch geschieht, so werde ich sie Ew. Hochedelgeb. mittheilen." Und es geschah. Die Hoffnung der Kopenhagener Kunstfreunde sollte sich erfüllen: der neue König von Dänemark begünstigte den Plan zur Errichtung eines ständigen Nationaltheaters, und so erging aus dem Kreise von Schlegels Gönnern an ihn die Aufforderung, seine Ansicht über Möglichkeit und Einrichtung einer solchen Bühne kundzugeben.

„Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen" und „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" sind die Schriften betitelt, welche, als „Gedanken über das Theater und insonderheit das Dänische" zusammengefaßt, die Antwort Schlegels auf die ihm willkommenen Anfragen bilden.

„Als Schlegel," so lautet Lessings Klage und Anklage in der Ankündigung der Hamburgischen Dramaturgie, „zur Aufnahme des dänischen Theaters — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge that, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun, war dieses der erste und vornehmste, daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten." „Entweder," führt Schlegel nämlich in dem ersten dieser beiden Aufsätze aus, „wird in diesem Falle alles durch den Neid verderbt, der leicht in eine solche Gesellschaft einschleichen kann; oder sie verzehren auf einmal die Einkünfte der fetten Zeiten, und in den magern machen sie Schulden" . . . „Die Aufsicht über die ganze Komödie und alle dabei zu machenden Anstalten," schägt er demgegenüber vor, „müßte nicht einem Komödianten überlassen sein; sondern wie es bei Opern und Komödien zu geschehen pflegt, die an Höfen

gespielt werden, einem Manne von einigem Ansehen, der Geschicklichkeit und Wissenschaft genug hätte, gute Stücken auszusuchen und den schlechten und groben Witz von feinen und artigen Einfällen zu unterscheiden.“ Aubignac hatte sein von Schlegel mehrfach benutztes Werk „La Pratique du Théâtre“ mit einem „Projet pour le rétablissement du Théâtre Français“ beschlossen; im Begriff zu gleichem Zwecke einen Plan für das dänische Theater zu entwerfen, hat Schlegel zweifellos das wohlbekannte Buch von neuem zur Hand genommen. Hier las er:[389]) „Pour l'exécution de cette déclaration Sa Majesté établira une personne de probité et de capacité comme Directeur, Intendant ou Grand-Maître des Théâtres et des Jeux publics de France, qui aura soin que le Théâtre se maintienne en l'honnêteté, qui veillera sur les actions des Comédiens, et qui en rendra compte au Roi, pour donner l'ordre nécessaire.“ Einem solchen Intendanten solle vor allem auch die Prüfung der eingereichten Stücke zufallen. — Da Schlegel von dem Bestehen einer ähnlichen Aufsicht an den Truppen verschiedener Höfe wußte, also eine gewisse Gewähr für den Nutzen dieser Einrichtung bereits vorhanden war, wagte er es, als erster, nicht nur für Dänemark und nicht nur für Deutschland, sondern als Erster überhaupt die Nothwendigkeit einer Intendanz als Grundsatz auszusprechen und als erste Bedingung des Gedeihens einer Bühne hinzustellen. Bis auf den heutigen Tag haben die wichtigsten Versuche zur Reform des deutschen Theaters an diese Forderung Schlegels, anfangs bewußt, später unbewußt, angeknüpft. Kaum war — durch die unverantwortliche Verzögerung der Herausgabe erst 1764! — dieser Aufsatz in die Oeffentlichkeit gedrungen, als in Deutschland (1765) der Wunsch rege wurde,[390]) „daß sich ein großer Fürst auch einmal unter uns der deutschen Komödie annähme und sie nach den Regeln, die hier angegeben werden, zu bilden

suchte." Ein weiteres Jahr später fordert Löwen[391]) in demselben Sinne: „Es würde die Aufnahme unserer Bühne sehr befördern, wenn man erstlich die Principalschaft ganz aufheben wollte, und wenn der Fürst oder die Republik, die die Schauspiele schützen, selbst das Directorium führen, d. h. einen Mann wählen wollten, dem, da er selbst eine feine Kenntniß der schönen Künste und Wissenschaften besäße, die Annahme der Schauspieler, die Wahl der Stücke und die ganze Polizei des Theaters, ohne daß er selbst Schauspieler wäre, müßte überlassen werden."

Und das Jahr darauf, als wieder einmal das Bedenkliche der Prinzipalherrschaft zum Schaden der Schauspieler selbst zu Tage trat, durfte Löwen in Hamburg selbst zur praktischen Durchführung von Schlegels Vorschlag mitwirken. Dieses Unternehmen ist es, welchem wir Lessings Hamburgische Dramaturgie verdanken, die es darum für eine Pflicht der Gerechtigkeit hielt, sich mit dem schon citirten Hinweis auf Elias Schlegel einzuführen. Es war nur zu begreiflich, wenn auch sehr ungerecht, daß die Freunde der Prinzipalschaft später der Durchführung des Schlegelschen Vorschlages die Schuld am Zusammenbruch des Hamburger deutschen Nationaltheaters beimaßen.[392])

Indessen ist die Forderung einer Intendanz nicht der einzige Punkt von litteratur- und culturhistorischer Bedeutung[393]) in dem „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen." Auch die Pflicht einer Honorirung der Autoren wird hervor gehoben. Wie schon Riccoboni bekannt hatte: „Je suis grand partisan de la méthode de payer les Auteurs",[394]) so fordert Schlegel auch hier, von der Theorie zur praktischen Anwendung übergehend, positiv: „Die fünfte Vorstellung eines neuen Stücks wäre zum Vortheile des Verfassers".[395]) Merkenswerth ist ferner die, wenn auch bescheidene Unterstützung des Theaters, welche Schlegel vom Könige erwartet. Bestimmt setzt er

nur voraus, daß dieser dem Theater ein passendes Haus zur freien Verfügung stellt. „Andere Höfe“, erwähnt er lakonisch, „verwenden große Summen zur Unterhaltung der Schauplätze.“ „Wenn sie aber auch nur eine mäßige Summe für ihre darin habende Logen bestimmen wollten“, schon dann hofft er auf großen Ueberschuß, den er, wie Riccoboni,[396]) zum Besten der Armen verwenden möchte. In Berechnung der Einnahmen und Ausgaben verfährt unser Elias Schlegel nämlich mit einer Gläubigkeit und naiven Unerfahrenheit, wie deren nur ein deutscher Dichter fähig ist. Von Riccoboni übernahm er — ebenso wie später Lessing [397]) — schließlich auch die für jene Zeit höchst überraschende Anregung, einige Kinder von den Schauspielern selbst für das Theater erziehen zu lassen[398]) — den ersten Keim zu jenem noch heute unerfüllten frommen Wunsche einer mit der Bühne zusammenhängenden Theaterschule.

War dies „Schreiben“ reich an fruchtbaren praktischen Winken, so erschienen die folgenden „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ noch bei weitem reicher an bahnbrechenden Beiträgen zur ästhetisch-dramaturgischen Theorie. Diese „Gedanken“ stehen schon diesseits der Grenze, sie sind die erste Kundgebung einer sich ihrer selbst bewußten neuen litterarischen Epoche. „Da finden wir“, ruft Joseph Bayer [399]) freudig aus, „Gedanken über das Wesen der Poesie und des Dramas, so hell und treffend, daß man sie erst für Früchte einer weit späteren Zeit halten möchte; und sie treten uns da mit jener scharfen Prägnanz, mit jener naiven Ursprünglichkeit entgegen, die allem frisch Gedachten, allem neu Ausgesprochenen einen so eignen Reiz verleiht.“ Und Hermann Hettner betont gleichzeitg: „Diese Schrift ist unstreitig das Beste, was vor Lessing jemals von einem Deutschen über dramatische Dinge geschrieben wurde. Sie ist eine sehr entschiedene und unumwun-

dene Kriegserklärung gegen Gottsched und die französische Tragik.[400])

Als solche Abrechnung mit Gottsched sind denn thatsächlich diese „Gedanken" in erster Linie aufzufassen, wie es ja Schlegel von vornherein in dem erwähnten Briefe an Bodmer angekündigt. Ein Jahr vorher hatte Schlegels Briefwechsel mit Gottsched aufgehört, — ein offener Bruch war nicht erfolgt. Seine erste direkte Kriegserklärung gegen den Dictator hebt an: „Wenn ich dieses in Deutschland schriebe, so würde ich es zugleich in der Absicht sagen, einige ebenso verwegene als unwissende Kunstrichter von ihren verkehrten Begriffen zu überführen." Mit Geringschätzung spricht er — freilich immer ohne Namen zu nennen — von denjenigen, „die von ihrer Studierstube aus Regeln vorschreiben", um ihnen diejenigen entgegenzusetzen, „die fürs erste aus der Erfahrung urtheilen."[401]) In gleichem Tone warnt er, daß „man nicht fortfahre, wie viele thun, nach der äußerlichen Form der Schauspiele ihre innerliche Schönheit zu schätzen." Und aus diesen kritischen Ansätzen entwickelt unser Elias Schlegel ein positives litterarisches Zukunftsprogramm, so bahnweisend und kühn, wie es außer ihm im ganzen Lauf der deutschen Litteratur nur Lessing gezeichnet hat. Er beginnt damit, daß er Bildung und Belesenheit in ausländischen Theaterschriften von den Schauspielern fordert, aber er warnt vor sklavischer Nachahmung des Gelesenen. „Denn eine jede Nation schreibt einem Theater, das ihr gefallen soll, durch ihre verschiedenen Sitten auch verschiedene Regeln vor." Indem er sich anschickt, diesen die Grundlage der Gottschedschen Theorie umwerfenden Satz zu begründen, entwickelt er, geleitet von völkerpsychologischen Erwägungen,[402]) in glänzender Gegenüberstellung die Unterschiede des französischen und des englischen Theaters, wobei er zugleich ein weit vorgeschrittenes Verständniß Shakespears bekundet und das Ungeeignete einer Nachahmung der französ-

sischen Tragiker für Deutschland und Dänemark nachweist, — wahrhaft, ein Kranz von Erfolgen! Schlegels Vergleichung der französischen und englischen Poesie hat einen festen Platz in der Geschichte der deutschen Litteratur zu beanspruchen: „Die Engländer lieben eine viel zusammengesetztere Verwirrung, die sich aber nicht so deutlich entwickelt, wie auf dem französischen Theater, sondern nur die interessantesten Punkte der Handlung bemerkt. Die Franzosen hingegen gehen Schritt vor Schritt in der Handlung fort, . . . sie wollen alles erklärt und alles umständlich erzählt haben, damit sie nichts rathen und schließen dürfen, sondern blos das Vergnügen haben, zu hören und zu empfinden. Das Erstere kömmt von der Geschwindigkeit und Ungeduld im Denken her, die den Engländern eigen ist, und das andere von dem zärtlichen Gemüthe der Franzosen, welches bei einer Erzählung sogleich sich für eine gewisse Person einnehmen läßt. . . Der Engländer erwuchert viele kleine Anmerkungen über das menschliche Leben, kleine Scherze, kleine Abschilderungen der Natur . . . Der Franzos sieht die Liebe in seinen Schauspielen, sowie in seinem Leben für die einzige Hauptbeschäftigung eines Herzens an, das einmal verliebt ist; er geht darin mit Seufzen, mit Bitten, mit Ehrfurcht und mit einer Zärtlichkeit zu Werke, deren Vorstellung vielen andern Nationen, die nicht mit einem solchen Eifer verliebt zu sein pflegen, langweilig, verdrießlich und unwahrscheinlich vorkömmt. Der Engländer läßt zwar auch bisweilen diese Leidenschaft eine große Heftigkeit erreichen, doch nur stufenweise; und eben darum rastet sie bei ihm nicht beständig, sondern sie läßt ihm Freiheit genug, auch an andere Dinge, die ihn von anderen Seiten angehen, zu gedenken. — Es giebt bei der englischen Nation mehr außerordentliche und hochgetriebene Charaktere, als bei der französischen . . . Ihre Poeten lassen keine Person uncharakterisirt . . Die Franzosen hingegen begnügen sich, nur die Haupt-

personen auszubilden . . . Ferner findet man bei den Franzosen, die sich eine sehr ernsthafte Beschäftigung aus dem Wohlstande zu machen pflegen, eine gewisse ängstliche Höflichkeit . . . Bei den Engländern hingegen höret man die gräulichen Flüche und die herzhaften Schimpfwörter, welche die freie und rohe Jugend an sich hat." Aus wie anderer Tonart klingt diese Vergleichung, als die, welche derselbe Autor sechs Jahre früher zwischen Shakespear und Gryph angestellt hatte! Nur für die Dienerscenen des großen Briten scheint er noch nicht richtige Würdigung zu finden. — Er schließt diese Gegenüberstellung mit dem bedeutsamen Grundsatz, „daß ein Theater, welches gefallen soll, nach den besonderen Sitten und nach der Gemüthsbeschaffenheit einer Nation eingerichtet sein muß." Damit zur Entwicklung des Wesens eines germanischen Nationaltheaters übergehend, hat er alsbald mit den französischen Liebesintriguen abzurechnen: „In den nördlichen Ländern, Deutschland mit eingerechnet, wird die Liebe auf dem Theater schwerlich den starken Eindruck in die Herzen der Zuschauer machen, den sie bei den Franzosen macht; und ich weiß kaum, ob ich dieses für einen Nachtheil oder für einen Vorzug achten soll." Immer wieder nimmt er Veranlassung auf den Ausgangspunkt seiner Erörterungen zurückzugreifen: „In der Wahl der Charaktere hat man am meisten nöthig, sich nach den Sitten einer jeden Natio n zu richten . . . Um einer Nation zu gefallen, muß man ihr solche Charaktere vorstellen, deren Originale leichtlich bei ihr angetroffen werden, oder die sich doch sehr leicht auf ihre Sitten anwenden lassen. Man findet ein schlechtes Vergnügen an Vorstellungen, deren Originale man nicht kennt, oder die man wohl gar für unmöglich hält." Seinen letzten Trumpf spart sich unser Schlegel aber für den Schluß auf: „Die Deutschen haben den Fehler begangen, daß sie ohne Unterschied allerlei Komödien aus dem Französischen übersetzt haben, ohne vorher zu überlegen,

ob die Charaktere auch auf ihre Sitten sich schickten. Sie haben also aus ihrem Theater nichts anders als ein französisches in deutscher Sprache gemacht." Nun weiß man, wohin der wackere Schütze zielt, und es bedarf nicht mehr der Hinzufügung, „daß es überhaupt ein großer Schade für den Witz einer Nation ist, wenn man sich immer mit Uebersetzungen fremder Werke behilft," um jeden, welcher in Gottscheds Schriften geblickt hat, erkennen zu lassen, daß Schlegel mit diesen „Gedanken" nichts Geringeres beabsichtigt, als vollständige und endgiltige Vernichtung der Gottschedschen Doctrin.

Zu diesem Zwecke, das fühlte der einsichtige Mann wohl, genügte es nicht, dem Gottschedschen Zerrbilde den Gedanken eines Nationaltheaters entgegenzuhalten; nicht nur die eine Regel des Dictators von der blinden Nachahmung der Franzosen galt es zu stürzen, sondern die abstracte Regel überhaupt. Daher der Kampf gegen „diejenigen, die von ihrer Studierstube aus Regeln vorschreiben." Daher das Zugeständniß, „daß man gewisse Lustspiele für den Pöbel [403]) insonderheit bestimme, die man alsdann aufführen mag, wenn er feiert und Zeit hat, den Schauplatz zu besuchen." Daher — jeder Satz ein Schlag gegen Gottsched — die nachdrückliche Betonung des Vergnügens — freilich noch immer „Belustigung des Verstandes und Witzes" — als des Hauptzweckes des Theaters: „In der That hat das Theater nicht nöthig, eine andere Absicht vorzugeben, als die edle Absicht, den Verstand des Menschen auf eine vernünftige Art zu ergötzen. Wenn es lehrt, so thut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal voraus verkündiget, daß er etwas Kluges sagen will; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet, und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, daß dieses seine Absicht sei."

Und indem Schlegel diesen an Schillers Ideen von einer ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts streifenden

Gedanken weiter ausführt, fallen Sätze voll höchsten originellen Verständnisses: „Ein gutes Theater thut einem ganzen Volke eben die Dienste, die der Spiegel einem Frauenzimmer leistet, das sich putzen will" .... „Genug, man kann sagen, daß die Feinigkeit ihres Theaters und die Feinigkeit ihrer Sitten meistentheils in einem gewissen Verhältnisse mit einander gestanden haben, und daß es damit, wie mit zween Steinen zugegangen, welche beide einander glatt schleifen."

Was will es demgegenüber bedeuten, daß dem Verfasser, obgleich neugeboren, noch schwache Reste der Schalen ankleben, welche er so siegreich durchbrochen hat? Was will es bedeuten, daß er gelegentlich doch wieder auf seine Nachahmungstheorie zurückgreift, — da er doch neben dem Vergnügen an der Nachahmung schon, der neuern Aesthetik vorschreitend, jenes im höchsten Sinne ästhetische Moment der Kunst als Endzweck anerkennt? Was will es bedeuten, daß er die dramatischen Gattungen noch nach Rangunterschieden kennzeichnet, da er doch schon, als erster in Deutschland — worauf es im wesentlichen ankam — das ernste bürgerliche Drama gelten läßt?[404]) Es ist unmöglich, ohne die „Gedanken" völlig auszuschreiben, die fruchtbaren Bemerkungen des Verfassers zu erschöpfen. Er führt bereits in dieser Zeit der „Belustigung des Verstandes und Witzes" das Herz als ästhetischen Factor ins Feld, mit welchem der Zuschauer die vorgestellten Personen lieb gewinnen muß, „daß er für sie leidet und wünschet." Er betont jetzt viel entschiedener als vor sechs Jahren im Gegensatz zu Gottscheds Bevorzugung der Fabel, „daß in der Wahl und Bestimmung der Charaktere die größte Stärke der englischen Komödie besteht." Auch auf die Frage von der Zulässigkeit des Verses in der Komödie greift er sehr verständig zurück, um dieselbe im Sinne seiner Vorrede zum „Ruhmredigen" — man darf es angesichts der Uebereinstimmung

Lessings[405]) getrost sagen — zur endgiltigen Entscheidung zu bringen: „Der Poet sei besorgt, die Worte so zu wählen und zu ordnen, daß sie dem Acteur gleichsam von selbst den Nachdruck der Aussprache in den Mund legen .... Diesen Nachdruck befördert nichts so sehr, als das Silbenmaß .... Nur sind der Komödie die guten Verse sehr schwer; und es ist gleichwohl besser, eine Komödie in guter Prosa als in schlechten Versen anzuhören."

Sehen wir von der Wiederholung seines Vorschlages, dem Autor eine Tantième zu zahlen, und von dem Wunsche nach dramatischen Preisausschreibungen ab, so erübrigt nur noch eine Auseinandersetzung Schlegels zu erwähnen, welcher — schon durch ihre Uebernahme in Lessings „Hamburgische Dramaturgie"[406]) — eine dauernde Stellung in der Geschichte der Weltlitteratur gesichert ist. Die „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" beginnen in der deutschen Litteratur den grundsätzlichen Kampf gegen die schon vorher mehrfach von Schlegel angezweifelten französischen Regeln von der „Einheit des Ortes und der Zeit." Mit Recht weist er darauf hin, daß „die Kunstrichter durch die Umstände des Theaters und der Zuschauer" ihrer Zeit zur Erwähnung dieser beiden Einheiten geführt worden seien, und daß sie „von ihren Nachfolgern übel verstanden worden", wenn „man das Wesen des Schauspiels daraus gemacht, und geglaubt, daß man ein schönes Stück verfertigt habe, wenn man nur diese Regeln wohl in Acht genommen, ob man gleich die Schönheit der Handlung und der Charaktere gänzlich aus den Augen gesetzt hatte." Es ist zu beachten, daß Elias Schlegel durchaus nicht bilderstürmerisch die Einheiten über den Haufen wirft: es war, um den Werth derselben ins rechte Licht zu setzen, in der That ausreichend, sie als Eigenschaften hinzustellen, denen jedenfalls nicht die Wahrscheinlichkeit und andere größere Vollkommenheiten aufgeopfert werden dürften. Maßvoll und wohlbedacht klingt

die Erklärung dieser Einheiten: „Ungeachtet der Geist (denn mit ihm hat man zu thun, und nicht mit dem Körper, der auf den Bänken sitzt) so starke Flügel hat, daß er dem Poeten auch noch weiter von einer Zeit zur andern und von einem Orte zum andern folgen könnte, ... so findet man es doch zur Vermeidung vieler Unbequemlichkeiten am dienlichsten, nur einmal dem Zuschauer diese Mühe zu machen.“ Aber endlich hat unser Autor aufgehört, sich mit der Rolle des neutralen Theoretikers zu begnügen, und sogleich gewinnt auch diese Erwägung ihre polemische Spitze: „Die Wahrheit zu gestehen,“ lautet der berühmte Angriff, „beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe großentheils viel besser, als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten. Darauf kömmt gerade am allermeisten an, daß das Gemälde der Scenen nicht verändert wird. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum die auftretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden, ... wenn die Personen nur deswegen in den angezeigten Saal oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten: so würde der Verfasser des Schauspiels am besten gethan haben, anstatt der Worte: Der Schauplatz ist ein Saal in Climenens Hause, unter das Verzeichniß seiner Personen zu setzen: Der Schauplatz ist auf dem Theater. Oder im Ernste zu reden, es würde weit besser gewesen sein, wenn der Verfasser, nach dem Gebrauche der Engländer, die Scene aus dem Hause des einen in das Haus eines anderen verlegt, und also den Zuschauer seinem Helden nachgeführt hätte, als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu gefallen, an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat.“

Da Lessing diese geistreiche Bemerkung unseres Schlegel — auch Lessing sagte „unseres Schlegel“ — mit ausdrücklichem Hinweis auf ihren Urheber in die „Dramaturgie“

übernahm, bedarf die Uebereinstimmung beider trefflichen Männer nach dieser Richtung keines besonderen Nachweises. Indessen erstreckt sich ihre Ideengemeinschaft auch auf andere Ausführungen dieses Aufsatzes.[407]) Auch Lessing bekämpft die Regeln mit dem Grundsatz: [408]) „Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen.“ Auch er [409]) begründet seine Forderung einheimischer Sitten in der Komödie durch Hinweis auf die innige Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Ganz im Einklang mit Schlegel bekämpft Lessing die Lehrhaftigkeit:[410]) „Moral oder keine Moral; dem dramatischen Dichter ist es gleichviel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern läßt oder nicht“ .... „Das Drama macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre keinen Anspruch.“ Möglich, daß auf die Formulirung dieser Sätze die ähnlich lautenden Wendungen Schlegels eingewirkt haben, — von einer sachlichen Beeinflussung zu reden, wäre schon deshalb Vermessenheit, weil Lessings Entwicklung auch vor Bekanntwerden der Schlegelschen „Gedanken“ (1764) geradenwegs auf dieses Ziel hinwies, — wie denn thatsächlich bereits die Litteraturbriefe wesentlich von gleichem Geiste wie Schlegels Aufsatz getragen sind: man denke nur daran, daß er Gottsched schon in ihnen [411]) vorwirft, er sei der Gründer „eines französirenden Theaters, ohne zu untersuchen, ob dieses französirende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei oder nicht.“ Es ist ein tröstliches Gefühl, zu sehen, daß zwei Männer unabhängig von einander zum Dolmetsch des neuen Zeitgeistes, zum Bekämpfer und Ueberwinder des alten, morschen werden: der geistige Fortschritt bricht sich, unabhängig von Personen, mit geschichtlicher Nothwendigkeit siegreich Bahn. — Schlegels Einsicht ist um so höher zu schätzen, als er vorwiegend auf sich allein gestellt war. Eine angenehme Pflicht der Gerechtigkeit nöthigt uns Deutsche aber zu dem

Geständnisse, daß die Bekämpfung der in Deutschland überwuchernden französischen Classicität theilweise doch unter dem Einflusse vorgeschrittener französischer Kunstrichter selbst geschah. Namentlich hatte Riccoboni seine Bemerkungen über den Zusammenhang des englischen Dramas mit dem Charakter der Nation gemacht[412]) und auch die Erhebung des antiken Gebrauchs der Ortseinheit zur peinlichen Regel getadelt.[413]) Schlegel — ebenso wie später Lessing — verräth fruchtbares Studium dieser Riccobonischen Ausführungen sowie der Gedanken Vatrys von den Chören in den Trauerspielen.[414]) Schon Vatry hatte das Ungereimte der französischen Manier, die Ortseinheit zu befolgen, an einigen drastischen Beispielen aufgedeckt. Schließlich ist darauf zu verweisen, daß der Vorzug nationaler Stoffe bereits von Dubos [415]) gepriesen war. Ein Italiener aber, Graf Conti, aus dessen Abhandlung vom Trauerspiel Bodmers „Kritische Briefe" einen Auszug gegeben, war es, welcher Schlegel darauf hinwies, daß die dramatischen Personen das Herz des Zuschauers für sich einzunehmen bestrebt sein müßten.[416])

Daß sich die sogenannte Hamburger Entreprise in ihrer Organisation und ihrem Geiste an Schlegels Vorschläge anschloß, konnte bereits erwähnt werden. Hinzuzufügen ist, daß der Verfasser im wesentlichen auch seinen nächsten Zweck erreichte: Der König schenkte ein Gebäude für das Kopenhagener Theater, eine angesehene Person von Einsicht wurde an die Spitze gestellt. Wie Schlegel in Anwendung seiner trefflichen Grundsätze empfohlen hatte, legte man die einheimischen Komödien Holbergs und andre dänische Originale dem Repertoire zu Grunde, daneben gab man Uebersetzungen aus dem Französischen, Italienischen, Deutschen und Englischen.[417])

Dieser Schrift, welche den Höhepunkt von Elias Schlegels dramaturgischen Leistungen bildet, folgte schon nach zwei Jahren der jähe Tod des Verfassers. Der Autor hatte in unverantwortlicher, wenn auch begreiflicher Rücksichtnahme

auf Gottsched mit der Veröffentlichung dieser „Gedanken" zurückgehalten: er war ein guter, aber kein großer Charakter. Von seinen Brüdern hätte man wohl eine schnellere Veröffentlichung wenigstens des wichtigsten handschriftlichen Nachlasses erwarten dürfen, zumal Heinrich seit 1748 in Kopenhagen wohnte. Derselbe wartete statt dessen ab, bis ihm seine historischen Arbeiten Muße zu einer Gesammtausgabe von Elias' Werken ließen. So erschienen diese bahnweisenden Gedanken erst siebzehn Jahre nach ihrem Entstehen,[418]) von der litterarischen Entwicklung noch immer nicht gänzlich überholt. —

Bereits 1747 am Krönungstage Friedrichs V. wurde das neue Theater in Kopenhagen eröffnet. Unser Schlegel, der nun einmal als Dramaturg des Unternehmens galt, war mit Abfassung eines Eröffnungsvorspieles betraut worden, welches in dänischer Uebersetzung aufgeführt (und auch gedruckt) wurde. Der Dichter benannte dasselbe — nicht gerade einladend für ein Eröffnungsstück — „Die Langeweile". Auch aus inneren Gründen hätte sich der Titel „Die Komödie" besser empfohlen, denn diese steht hier im Mittelpunkt der damals auf der Bühne gewohnten Allegorien: Verfolgt von der mit Unverstand und Menschenhaß gepaarten Langeweile, vereint sich die Komödie unter dem Schutze des Verstandes mit dem Scherz. Das zwischen vier-, fünf- und sechsfüßigen Jamben mit wechselnder Reimstellung geschickt schwankende Werkchen läuft in eine Huldigung der Künste für ihren königlichen Beschützer Friedrich V. aus. Dieses schon von Haller[419]) als artig gerühmte Gelegenheitsstück kann seinen Verfasser unmöglich verleugnen. Wer anders in Dänemark und Deutschland hätte sich mit gleichem Geist und gleicher Gracie seiner Aufgabe zu entledigen vermocht? Man lese nur den pointirten Dialog zwischen Scherz und Komödie:

Scherz.

Ei, ei, Du Tausendkünstlerin!
Du stellst Dich wie Du willst, Du zürnst, Du lachst, Du weinest,
Bist trotzig, bist verliebt, ohn' daß Du es so meinest.

Komödie.

Das macht, ich bin geschickt.

Scherz.

Ganz gut, das geh' ich ein.
Doch das kann ich Dir nicht verzeih'n:
Du richtest Dich fast gar zu sehr nach allen.

Komödie.

Das macht, ich suche zu gefallen.

Aengstlich fragt die Langeweile:

Wo werd' ich nun in Ruh' auf meinem Stuhle sitzen?

Scherz.

Das giebt sich wohl. Die Welt ist weit.
Begieb Dich allenfalls nach Grönland auf die Reise.
Da sind die Nächte lang, da ist es güld'ne Zeit;
Da träumt und gähnet man in süßer Einsamkeit;
Da findest Du, nach Deiner Weise,
Ein Ländchen der Zufriedenheit.

Verstand.

Nein, nein! Ihr könnt, wo Euch's beliebet, bleiben.
Man braucht Euch nicht ins Elend zu vertreiben;
Ihr seid schon elend, wo Ihr seid. —

Cronegk, der in mehr als einer Hinsicht aufmerksam Schlegels Bahnen folgte, schrieb sein Vorspiel „Die verfolgte Komödie" in offenbarer Anlehnung an „Die Langeweile". Dieselben allegorischen Personen entwickeln dieselbe Idee, nur daß Cronegk statt des Verstandes die Tugend als Beschützerin der Komödie einführt und das Laster die Rolle von Schlegels Langeweile spielen läßt. „Die Dummheit" giebt sich bei Cronegk als „Die Klugheit" aus, wie Schlegels „Unverstand" sich „Verstand" nennt. In gleicher Weise wird das Possenspiel bekämpft. „Die Komödie" hält bei beiden Dichtern ihrem Verfolger sinnfällig den Spiegel

vor. Beidemal kehrt der Feind mit Bundesgenossen zurück, um die Komödie zum Entweichen zu veranlassen. Schließlich läßt Cronegk wie sein Vorgänger den deus ex machina erscheinen: „Ich will dich schützen, ich!" gleich Schlegels: „Wißt, ich beschütze sie!" Auch an Grönland ist eine schwache Reminiscenz haften geblieben; die „Komödie" fragt:

Hab' ich mich auch verirrt? — Vielleicht! Ich will doch hoffen,
Daß dieses Deutschland ist: sollt' ich in Grönland sein?

Aehnlich hat Cronegk die andern feinen Wendungen Schlegels gesteift und verwässert. Nicht jeder darf sich ungestraft an Schlegels Gracie wagen. —

Diese Eigenschaft war es auch, welche seinem letzten größeren Lustspiel, dem „Triumph der guten Frauen" mehrere Jahrzehnte hindurch die allgemeine Bewunderung verschaffte. Am 18. September 1747 kündigt er Bodmer an,[421]) daß er an einer Komödie in Prosa unter dem Titel „Der strenge Ehemann" arbeite, zu welcher ihm „Der zärtliche Ehemann" von Steele die erste Idee gegeben. Am 9. December desselben Jahres nennt der Dichter eine prosaische Komödie „Der Ehemann nach der Mode" bereits vollendet.[422]) Nach der vorgenommenen Titeländerung zu schließen, hat das Stück vor dem Druck eine Umarbeitung erfahren, welche den Schwerpunkt der Handlung wesentlich verrückte. Anfangs scheint er sich enger an Steele angeschlossen zu haben, in der gedruckten Fassung gab er diese Entlehnungen bis auf wenige Motive preis, um den Ehemann hinter den Liebhaber seiner Frau und diesen wieder hinter die triumphirenden Frauen zurücktreten zu lassen. Schon im 170. Stück des „Spectator" hatte der Engländer den argwöhnisch eifersüchtigen Mann gezeichnet, welcher alsdann aus seinem Lustspiele in Schlegels Werk überging. Man merkte es diesem Charakter, wie ihn der deutsche Dichter darbietet, förmlich an, daß ihm wichtige Charakte-

ristica entzogen sind: denn so wie er sich giebt, bleibt sein eigensinniger Argwohn gegen seine tugendhafte Frau völlig unverständlich. Unter vielfachem französischen Einflusse wird nun ein anderes Ehepaar in den Vordergrund geschoben, welches, durch die Flucht des leichtsinnigen Mannes jahrelang getrennt, infolge geschickter Bemühungen der verkleideten Frau, für die sich schon in nuce das Vorbild bei Steele fand, wieder zusammengeführt wird. Regnards „Democrite", mit welchem sich Schlegel so eingehend beschäftigt hatte, bot als Glanzpartie die graciösen Unterhaltungen eines lange getrennten Ehepaares, das sich in der Verkleidung von Neuem lieben lernt (II, 7 und IV, 7). Saint-Foix' „Double Déguisement" zeigte gleichfalls Analogien, vor allem aber treten in Marivaux' Komödien verkleidete Mädchen auf, theils um den Geliebten auszukundschaften, theils um in Jünglingstracht erfolgreich zu hofiren;[423]) namentlich „Le Triomphe de l'amour" hat in dieser Hinsicht auf Schlegel eingewirkt,[424]) während der „Petit-Maître" für ihn ein gutes männliches Pendant zu dem hofirenden Mädchen lieferte. Zur weiteren Ausgestaltung tragen zwei Züge aus Molières „Tartuffe" (III, 2 und 3, sowie IV, 7) bei: Die Untersuchung des Kammermädchens durch den scheinheiligen Lüsternen, sowie die Beschwatzung des Ehemannes durch den Verführer (Schlegel II, 3 und III, 2).

Das so entstandene Lustspiel, welches charakteristischer Weise auf die Benutzung Holbergs verzichtet, weiß trotz der Entlehnungen seine Selbständigkeit, wenigstens im Dialog völlig, zu wahren. Dieser ist es denn auch hauptsächlich, welcher dem Stücke Werth verleiht. „Zwischen der Schulmeisterlitteratur rechts und links", ruft Joseph Bayer,[425]) „welche pikante Causerie des Dialogs, welche schalkhafte Liebenswürdigkeit in den einzelnen Wendungen! Hier ist ein echter Weltmannston, hier jene civilisirte Leichtfertigkeit, die an sich wohl bedenklich, aber doch nirgends ästhetisch

verletzend ist.“ Ja, diese graciöse Donjuanerie wirkt noch immer gesunder als die sentimentale Rührseligkeit, welche Gellert seit zwei Jahren über das deutsche Lustspiel ausgoß.

In der That sind die Sitten des Stückes nicht deutsch; aber man vergesse wenigstens nicht, daß Schlegel diesen „Triumph der guten Frauen“ unter den „Beiträgen zum dänischen Theater“ herausgab,[426]) ja Anfangs die Absicht hatte, das Stück nur in dänischer Uebersetzung drucken zu lassen.[427]) Wie bedauerlich, daß der Dichter nicht auf heimischem Boden weilte, in welchem die starken Wurzeln jeder Geisteskraft ruhen! Wie verhängnißvoll, daß, als er sich stofflich an ein englisches Muster anlehnte, er den Stil seines Originals nicht völlig innehielt!

Moses Mendelssohn, welcher in den Litteraturbriefen[428]) diese undeutschen Sitten tadelt, findet gleichwohl „Leben in den Charakteren, Feuer in ihren Handlungen, echten Witz in ihren Gesprächen, und den Ton einer feinen Lebensart in ihrem ganzen Umgange.“ Fürwahr, ein sonderbarer Widerspruch: zu derselben Zeit, da der Verfasser so kühn und siegreich den üblichen Liebesgeschichten der Franzosen sowie ihrer äußerlichen Befolgung der Einheitsregeln Fehde ansagt, schreibt er im selben Stil ein conventionelles Verführungsdrama, in welchem er, zum ersten Male mit großem Zwang, die Einheit des Ortes und der Zeit scrupulös innehält. Er wählt die traditionellen Namen: Agenor, Nikander, Philinte; er überläßt dem Kammermädchen als der „Vertrauten“ ihrer Herrschaft nach französischer Manier das große Wort. Wir sollen ihm die zehnjährige Frist seit Trennung der Eheleute, das Gelingen der Verkleidung und andere conventionelle Unmöglichkeiten glauben, — nur um die treuen Frauen des Stückes einen äußerlichen und allem Anscheine nach nicht einmal dauernden Triumph feiern zu sehen, der doch in Wahrheit durch die niedrigsten Demüthigungen für sie erkämpft ist. Hier offenbart sich mit seltener

Klarheit, daß wir noch nicht in der Epoche künstlerisch vollendeten Gleichgewichtes stehen, daß vielmehr der Intellect dem Vermögen vorausgeeilt. —

Und doch weist der „Triumph“ zwei Eigenschaften auf, welche ihm den ersten Platz in der Komödiendichtung seiner Zeit erwerben konnten: die edlen Frauengestalten und die geistvolle Sprache. Hilaria und Juliane, auch Kathrine stehen so hoch über den Weibsbildern, welche damals die Bühne bevölkerten, daß sie in der That nur mit den Frauen in Lessings „Minna von Barnhelm“ verglichen werden können.[429]) Hier endlich erhebt sich der Dichter, abgesehen von der Verkleidung, zum feinkomischen Stil, damit weit über seine englische Quelle hinausragend.

Man lese, mit wie viel Geist Hilaria, trotz aufgegebener Verkleidung von ihrem Manne Nikander nicht erkannt, das Herz des Ungetreuen von neuem zu gewinnen strebt (V, 1):

Nikander. Bedenken Sie, Madame, wie gefährlich es für mich ist, daß Sie bei so vieler Schönheit und bei so vielem Verstande auch noch so viele Uebereinstimmung in unsern Meinungen sehen lassen.

Hilaria. Es ist eine Probe, daß meine Meinungen richtig sind, weil sie mit den Ihrigen übereintreffen.

Nikander. So ist es möglich, Madame? Sind Sie das einzige Frauenzimmer, das da glaubet, man müsse die Liebe mit der Freiheit verbinden?

Hilaria. Ich glaube, daß keine andere Liebe sein sollte, und daß wenigstens keine andere glückliche Liebe sein kann, als die ohne Zwang ist.

Nikander. Aber eine Person, die einmal angefangen hat Sie zu lieben . . . .

Hilaria. Sie hat die Freiheit, wieder aufzuhören, wenn ich aufhöre, ihr zu gefallen.

Nikander. Sie dürfen zwar das nicht fürchten Aber gesetzt, ein Mensch wäre von so übelem Geschmacke, daß er aufhören könnte, Sie zu lieben: sollte nicht seine Schuldigkeit . . . .

Hilaria. Was für Schuldigkeit? Die Liebe kann niemals eine Schuldigkeit sein. Man kann nichts lieben, als was man angenehm findet.

Nikander. Wie schön reden Sie, Madame! Aber gesetzt, daß Sie einen Mann hätten und . . .

Hilaria. Ich habe einen gehabt, und alles, was ich beklage, ist, daß ich ihn eher verloren habe, ehe ich ihm meine Gedanken recht habe entdecken können . . .

Nikander. Wie edel und großmüthig ist das gedacht! Ach warum ist es mir doch nicht erlaubt, Sie zu lieben!

Hilaria. Das ist Ihnen erlaubt, wenn Sie nur nicht verlangen, daß ich Sie wieder lieben soll.

Nikander. Ich verspreche aber, Sie ewig zu lieben.

Hilaria. Das versprechen Sie mir! Wo ist nun alle Ihre Klugheit? Können Sie denn was versprechen, das nicht in Ihrer Gewalt steht? Können Sie mir versprechen, daß ich immer angenehm und liebenswürdig sein soll?

Nikander. Aber ich hoffe Sie ewig zu lieben.

Hilaria. Das ist was anders.

Nikander. Fangen Sie wenigstens nur an, mich zu lieben, Madame!

Hilaria. So. Ich rede nur überhaupt und gar nicht von Ihnen; und Sie fangen gleich an, von mir persönlich zu sprechen.

Nikander. Ja persönlich, Madame! und zwar so persönlich, daß ich noch mit keiner Person in der Welt mit der Empfindung geredet habe, wie ich mit Ihnen rede.

Hilaria. Wie wollen Sie aber verlangen, daß ich Sie wieder lieben soll? Sie wissen ja noch nicht, ob ich Sie lieben kann? und ich weiß es selber noch nicht.

Nikander. Sie wissen es nicht? O, Madame! Sie zweifeln, ich bin glücklich!

Hilaria. Stille! stille! Sie sind noch nicht glücklich. Denn ich zweifle, ob Sie mich so lange lieben werden, daß es die Mühe verlohnet, Sie wieder zu lieben . . .

Wenn man also beklagt, daß sich Schlegel nicht an deutsche Sitten gehalten hat, so muß man wenigstens zugestehen, daß er unter den französischen Stilmustern die denkbar geistvollsten nnd graziöstesten gewählt und völlig erreicht hat: Marivaux und Saint-Foix.

Danach wird man es begreifen, daß „Der Triumph der guten Frauen“ lange das Entzücken des Theaterpublikums bildete. „Charaktere, Handlung und Ausdruck haben ein

Leben, das man bisher in deutschen Komödien noch nicht gewohnt gewesen war. In Wien, Berlin, Hamburg, Leipzig, — aller Orten hat man es applaudirt."[430]) Schon 1751 brachte Schönemann[431]) den „Triumph" in Hamburg zur Aufführung. Die Ackermannsche Truppe setzte 1756 das Stück auf ihr Repertoire; Demoiselle Schulz (spätere Frau Böck) spielte mit vielem Beifall die Hilaria, seit 1766 wirkte auch Schröder als Diener Heinrich mit, während seine Mutter die Kathrine gab.[432])

Ueber die Aufführung des „Triumphs" am Hamburger National-Theater[433]) berichtet Lessing unter Hinweis auf das Urtheil der „Litteraturbriefe" in seiner „Dramaturgie." Erst 1772 wurde das Stück von der Kochschen Truppe in Berlin zum ersten Male dargestellt.[434]) Noch 1779 gab es die Bondinische Gesellschaft in Dresden.[435]) Ja, in den achtziger Jahren war der Ruhm des „Triumphs der guten Frauen" so wenig erblichen, daß ihm der einstige „Hallische Bemüher" W. C. S. Mylius die zweifelhafte Ehre erwies, das Stück für sein „Komisches Theater der Teutschen" (Berlin 1783) von K. Lotich verwässern zu lassen. Er wollte, entsprechend dem Bedürfnisse der damaligen Zeit, „gute oder doch wenigstens brauchbare Stücke," deren Sprache allmählich zu altväterisch geworden, in verjüngter Gestalt abdrucken. „Den Anfang macht mit Recht Schlegels Triumph der guten Frauen, der ein wirkliches Phänomen in unserer Theaterlitteratur ist. Bis auf Lessing haben wir kein Stück von gleicher Güte. Ein so vollendetes Product . . dürfte mit der Freiheit nicht behandelt werden" wie andere Stücke. Nur leichte Abänderungen will er dem Bearbeiter zugestehen. In Wahrheit ist so ziemlich alles, was der Schlegelschen Komödie Werth verleiht, „herausgebessert." Die Hauptpersonen sind in einen höheren Stand versetzt — Baron Brentheim, von Dormer lauten jetzt die Namen —, wodurch nach der naiven Ansicht der Bemüher

die Sitten sofort als deutsch erscheinen, — weil ja in den höheren Ständen Deutschlands französische Sitten herrschten! Als ob nicht die Verkleidungskomödie, wenn überhaupt irgendwo, noch am ehesten in dem Agenor-Nikandersche Nirgendheim wahrscheinlich wäre![486]) Statt der versprochenen Kürzungen ist der Dialog noch länger und dadurch langweilig geworden; steifer als im Original, hat er viele Pointen verwaschen. Diese Umstände sowie die Nachäffung einiger Aeußerlichkeiten der Sturm- und Drang-Sprache — wie häufige Apostrophirungen und Auslassung des persönlichen Fürworts — lassen die Umarbeitung getreu in dem mittelmäßigem Stile eines Stephanie erscheinen. Auch der Titel ist nicht geschont: „Seltene Treue! oder Giebt's viele solcher Weiber?" lautet er jetzt im moralisirenden Sinne desselben Philisterdichters. In dem an sich richtigen Gefühl, daß der Polterer Agenor zu gut weggekommen, ändert Lotich die Auflösung, indem er diesen von Juliane geschieden werden läßt, — wodurch nur leider nach Lotichs Ausführung mehr der Mann als die Frau triumphirt! — Ein werthvollerer Erfolg des Schlegelschen Lustspiels war es, daß aus ihm unmittelbar nach seinem Erscheinen Lessing die Anregung zum „Misogyn" empfing: er läßt ebenfalls eine Hilaria in Jünglingskleidern erscheinen, um einen Verächter der Frauen durch scheinbares Eingehen auf dessen Ideen für sich zu gewinnen und gleichzeitig den Don Juan zu spielen. — Christian Felix Weiße hat 1765 seine „Amalia" an denselben „Tender Husband", jedoch viel unselbständiger als Schlegel, angelehnt. —

Gleichzeitig mit dem Vorspiel „Die Langeweile" und dem „Triumph der guten Frauen" gedachte Schlegel als Beitrag zum dänischen Theater ein Nachspiel in Versen unmittelbar nach dem Leben auszuarbeiten. Schon am 15. April 1747 hat er begonnen, die Titelfrage aber noch offen gelassen, da der Name „die Bildsäule," an welchen er einen

Augenblick gedacht hatte, den Charakter der kleinen Komödie nicht deutlich genug zu verstehen gab.[437]) Obgleich er nach dem dänischen Volkscharakter arbeitete, glaubte er, daß „viele von unsern deutschen Frauenzimmern werden die Originale dazu abgeben können.“ [438]) Dieses Nachspiel, welches in würdigster Weise Schlegels Lustspieldichtung abschließt, wurde 1748 in Kopenhagen unter dem Titel „Die stumme Schönheit“ gedruckt[439]) und ging noch während desselben Jahres in die „Beiträge zum dänischen Theater“ über. Die geplante Uebersetzung ins Dänische ist ebensowenig wie die des „Triumphs“ zu Stande gekommen. — Wir stoßen hier wieder auf andeutende Namen. Jungwitz heißt ein gebildeter Landjunker, Laconius ein schweigsamer Philosoph, Praatgern (dänisch) eine geschwätzige Bürgerswitwe.[440])

Conventionell litterarischer Tradition entsprungen ist sonst nur der Kindertausch, welcher, der Handlung zu Grunde liegend, bereits der Vorfabel angehört.[441]) Die Idee des Stückes selbst ist in ihrer Einheit Schlegels Eigenthum, wenn es auch leicht erkennbar scheint, daß dieselbe aus Elementen zweier Komödien des Destouches zusammengeflossen ist. „La Force du Naturel“ bot den Kindertausch, der sich durch die Stimme der Natur, durch die natürlichen Neigungen der vertauschten Kinder offenbart. Desselben Dichters Komödie „La Fausse Agnès ou Le Poète Campagnard“ führte den witzigen Landjunker zu der ihm bestimmten einsilbigen Braut,[442]) über deren falsche Anpreisung er sich beim Vater derselben so lange beschwert, bis ihm die geistvollere jüngere Tochter zur Frau gegeben wird. Schon in Regnards „Bal“ (Scene 8) ist die Braut zu schweigsam, worüber sich der ihr zugedachte Bräutigam beim Vater beschwert; von hier hat Destouches die Situation entnommen (und auch in seinem „Dépôt“ verwandt). Regnards „Distrait“ (I, 4) war es schließlich noch, welcher unserm Schlegel Anlaß zu einer feinen Scene bot, die ein erster

Beitrag zur „körperlichen Beredsamkeit" in Deutschland wurde. Die Mutter commandirt der Tochter:

> Venez, mademoiselle, et saluez les gens. —
> Plus bas; encore plus bas. O ciel! quelle ignorance!
> Ne savoir pas encor faire la révérence,
> Depuis trois ans et plus qu'elle apprend à danser! . . .
> Levez la tête; encor. Soyez droite. Approchez.
> Faut-il tendre toujours le dos quand vous marchez?
> Présentez mieux la gorge et baissez cette épaule . . .

Schlegels Nachahmung dieser Stelle (Scene 8) zeugt jedenfalls von selbständigen scharfen Physiognomiestudien und einer Gracie, die Lessing, ohne daß er die Entlehnung bemerkte, zum Abdruck der Rede in seiner „Dramaturgie" veranlaßte.[448])

> Bist Du vielleicht nicht wohl gekleidet? Laß doch sehen!
> Nun! — Dreh' Dich um! — Das ist ja gut und sitzt galant.
> Was sagt denn der Phantast, Dir fehlte der Verstand?
> Laß sehn, wie trägst Du Dich? Den Kopf nicht so zurücke!
> Wer fragt: hat sie Verstand? der seh' nur ihre Blicke!
> Geh' doch einmal herum. — Gut! hierher! — Neige dich! —
> Da haben wir's, das fehlt. Nein, sieh! So neigt man sich.
> Ich finde gleichwohl nichts. Herr Jungwitz ist ein Thore.
> Sie hat Verstand genug.

Und was die Hauptsache ist, diese feine Gewandtheit findet sich hier nicht mehr vereinzelt, sondern verbreitet sich gleichmäßig über das ganze Werkchen. Zwar ist die Reifrockzeit und das steifere dänische Wesen — das Stück hat frische Zeit- und Ortsfärbung — deutlich erkennbar, wie es denn in Dänemark als Satire auf Verhältnisse des mittleren Bürgerstandes aufgefaßt wurde,[444]) aber innerhalb der damit gegebenen Gangart[445]) herrscht recht gewandte Bewegung. Unser Dichter ist jetzt weit über die Entwicklungsstufe hinausgeschritten, auf welcher er die Langeweile nur langweilig darzustellen vermochte, — das bewies schon sein Vorspiel zur Eröffnung des dänischen Theaters; hier nun

veranschaulicht er die Steifheit mit künstlerisch vollendeter Gracie, indem er die Modepuppen mit „Röcken wie ein Zelt für sieben Janitscharen" persiflirt.

Einfacher Aufbau und prägnante Charakterzeichnung vereinen sich mit einem gewandten Dialog voll Witz und Geist,[446]) um diese Komödie, in Form und Inhalt die reifste und abgerundetste dichterische Schöpfung von Elias Schlegel, zu einem Kleinod der deutschen Litteratur zu stempeln. „Die Sitten darin", erklärt Lessing gelegentlich der Aufführung des Stückes am Hamburger Nationaltheater,[447]) „sind wirklich dänischer als deutsch. Demohngeachtet ist es unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine ebenso fließende als zierliche Versification, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größeren Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt haben." Wer hat im deutschen Lustspiel je diese Zierlichkeit, noch dazu in Alexandrinern, erreicht?

Richard (Vater der Braut).

Jetzund erzieht man fast die Mägdchen gar zu klug.
Sie müssen sich den Kopf mit tausend Zeug zerbrechen.
Das dächt er nicht einmal: Drei Sprachen kann sie sprechen.

Jungwitz.

Doch ist sie auch belebt und spricht mit jedermann?

Richard.

Ei das versteht sich wohl, wenn sie drei Sprachen kann.

Jungwitz.

Und spricht sie mit Verstand?

Richard.

Das weiß ich nicht so eben.
Doch sagt man, sie versteht recht nach der Welt zu leben.
Sie spielt, sie putzt sich gut, sie trägt sich mit Manier,
Und klimpert über das recht schön auf dem Klavier...

Und später nach der enttäuschenden Bekanntschaft:

Richard.

Wenn ich ein Mägdchen seh, das hübsch natürlich ist,
Nicht so von Kleidern strotzt, und nicht die Schritte mißt,
So lacht mir, meiner Treu! das Herz in meinem Leibe,
Und es hält hart genug, daß ich ein Witwer bleibe.

Jungwitz.

Mein Herr, es ist mir lieb, Sie so gesinnt zu seh'n.

Richard.

Warum?

Jungwitz.

Charlotte zwar ist schön, ich will's gestehn.

Richard.

Ja, ja.

Jungwitz.

Etwas Verstand wird sie zum Engel machen.

Richard.

Verstand, Verstand! Ei was? Verstand! — ich muß recht lachen.
Wär' sie nur nicht ein Ding, das wie im Drahte geht,
Nur Complimente macht, und ihren Reifrock dreht,
Das lauter Kleider ist, nichts wünscht, als schöne Kleider,
Und ihren Vater kaum so gern sieht als den Schneider;
Das kaum vor lauter Zucht die Lippen öffnen kann,
Und denkt, mit Ja und Nein ist alles abgethan; ...
Wär' sie hübsch ohne Zwang und hätte Munterkeit,
Und spräche, doch nicht stets, und auch nicht zu gescheidt,
Und wüßte, was sich schickt, und wär' im Hause nütze,
So fragt' ich viel danach, ob sie Verstand besitze.

Jungwitz.

Mein Herr, so sind wir eins, so hätte sie Verstand ...
So find ich zwischen uns vollkommen Einigkeit.

Richard.

Nun! wenn wir einig sind, was braucht es denn für Streit? ...

Jungwitz.

Es muß einmal heraus. Am besten ist's ich rede.

Richard.

Nun ja, so red' er doch! Was thut er denn so blöde?

Jungwitz.

Ich ging zwar den Vergleich mit viel Vergnügen ein,
Und freute mich darauf, Ihr Tochtermann zu sein;
Doch die Bedingung war, daß sie mir auch gefiele.

Richard.

Ja, ja, nun merk' ich's wohl, nun kömmt er bald zum Ziele.

Jungwitz.

Vielleicht reizt ihr Gesicht noch tausend Augen an.
Wer weiß, wer sie noch sieht, dem sie gefallen kann;
Sie kann noch auf ihr Geld und ihre Schönheit pochen.

Richard.

Herr Jungwitz, aber Er?

Jungwitz.

Ich habe sie gesprochen.

Richard.

Nun hab' ich schon genug! Gut, ich versteh' ihn schon....

Auch diese Verse, welche in glänzender Weise Schlegels theoretische Vertheidigung der gereimten Komödie rechtfertigen, mußten sich von Lotich in Mylius' Sammlung eine Auseinanderziehung in höchst prosaische Prosa gefallen lassen. Der Titel ist in „Der glückliche Tausch" verböfert; die Namen lauten: Reinhard, Julie, Praatgen, Holter, Faber. Die Handlung ist oberflächlich in Leipzig localisirt, doch sind die Sitten unverändert geblieben.

Nach der Mittheilung Schmids in der „Chronologie des deutschen Theaters"[448]) wurde „Die stumme Schönheit" auf allen Bühnen gespielt. 1754 bereits gab Schönemann das Stück in Hamburg;[449]) Schröder trat dort seit 1759 als Diener Jacob, seit 1773 als Philosoph Lakonius auf die stumme Schönheit selbst war die Hauptrolle von Sophie Fuchs.[450]) Wiederum verspätet, 1771, giebt Koch das Nachspiel zum ersten Male in Berlin.[451]) Die Seylersche Truppe spielte es 1775—1777 in Dresden.[452]) — —

Wie „Der Geheimnißvolle" so enthalten auch „Der Triumph der guten Frauen" und „Die stumme Schönheit" Liebesintriguen, in denen ein ständiger weiblicher Typus nicht zu verkennen ist: Die Amalia des „Geheimnißvollen" und Juliane im „Triumph" sind edel schlechtweg, aber durchaus duldende Gestalten. Hilaria im „Triumph" und Leonora,

das Gegenstück der stummen Schönheit, zeigen denselben Edelsinn, aber sie sind handelnde Personen, und da erweisen sie sich beide als gleich geistreich und anmuthig. So sicher und klar, wie diese Gestalten gezeichnet sind, drängen sie dem Leser die Ueberzeugung auf, daß sie nach dem Leben porträtirt seien, — als ob der Dichter die eigene Geliebte im Handeln und im Dulden habe zeichnen wollen. Erst unter Ueberwindung vieler Schwierigkeiten, welche beiden Theilen zum Handeln wie zum Dulden reichlich Gelegenheit boten, erfolgte Anfang 1748, nachdem Schlegel vom Privatsecretär des Gesandten zum königl.-churfürstl. Gesandtschaftssekretär befördert war, die Vereinigung des liebenden Paares.[453])

Bald wurde, zunächst auf eine angenehme Art, das Zusammenleben der jungen Eheleute gestört. Schon 1747 hatte nämlich Holberg den jungen deutschen Collegen als Professor an die neugegründete Ritterakademie zu Soröe empfohlen, aber die Stelle war bereits einem anderen zugesagt. Holberg ehrte Schlegel persönlich, obgleich sich dieser nicht nur von dem Einflusse des genialen Dänen praktisch frei gemacht hatte, sondern auch in seiner letzten theoretischen Schrift hatte durchblicken lassen, daß er über die niedrig-komische Manier desselben hinaus sei. — Auf Antrieb des Ministers von Berkentin und des Oberhofmarschalls von Moltke, die wir schon häufig als seine Gönner kennen lernten, wurde nun aber im folgenden Jahre eine außerordentliche Professur direct für Schlegel gestiftet, mit welcher ein Lehrauftrag für neuere Geschichte, Staatsrecht und Commerzwesen sowie die Bibliothekverwaltung verbunden waren.[454])

Da seine Amtswohnung noch nicht genügend hergerichtet war, konnte seine Frau erst später von Kopenhagen nach dem nahen Soröe herausziehen.[455]) — Inzwischen entspinnt sich wieder ein reger Briefwechsel, welcher der Zärt-

lichkeit und Fürsorge unseres Elias alle Ehre bereitet. Aber der gute Gellert hatte noch immer Recht: auch die eheliche Liebe vermochte ihn nicht von seinen poetischen Arbeiten abzuziehen.

Eine Fülle von litterarischen Entwürfen der verschiedensten Art beschäftigten ihn: Für die von ihm freiwillig abgehaltenen schönwissenschaftlichen Uebungen arbeitete er eine Eröffnungsrede aus, welche nachdrücklich den Zusammenhang der Wissenschaften mit dem Leben betonte und — auch hier in Lessings Geiste vor Lessing — eifrig Veranlassung nahm, die dänischen Studenten auf das Beispiel Friedrichs II. von Preußen zu verweisen.[456]) Er schrieb, durch sein Amt veranlaßt, eine Reihe historischer Abhandlungen und machte die schon früher begonnenen ersten Bücher seiner Geschichte Heinrichs des Löwen nunmehr mit doppeltem Eifer druckfertig.[457]) Sie wie die Gedanken über den Charakter Kaiser Conrads III. und über die älteste Abstimmung des glorreichen Hauses Oldenburg blieben ungedruckt; die Werke (IV, 285 ff.) enthalten nur „Gedanken über die Achtserklärung Heinrichs des Löwen" und „Anmerkungen über die vorgegebene Ausschließung der Prinzessin Blanca, Gemahlin Ludwigs VIII., Königs von Frankreich, von der Thronfolge in Castilien", die beide sowohl kritische Quellenbenutzung als selbständige Auffassung und das für den Dichter charakteristische Bemühen zeigen, sich in die Seelenzustände der Personen hineinzuversetzen. Als besonderes Programm erschien 1749 „Conjectura pro conciliando veteris Danorum historiae cum Germanorum rebus gestis consensu;"[458]) der Verfasser scheidet in den Berichten über Beziehungen der dänischen Geschichte zur deutschen die Quellen erster und zweiter Hand sowie die Argumentation von der wirklichen Ueberlieferung, um darauf selbst zum Zwecke geschichtlicher Prüfung der Sigurdsage eine kecke Fahrt ins Nibelungenland zu wagen. Richtig erkennt er die Identität der Sigurd-

und Siegfriedfrage, führt aber ihren Ursprung auf Wittekind zurück. Daneben unternahm er eine neue, groß angelegte historische Tragödie, deren Stoff ebenfalls der dänischen Ueberlieferung angehört, unter dem Titel „Gothrika.“ Die erhaltenen Theile[459]) sind nur als erster flüchtiger Entwurf aufzufassen und gestatten keinen Schluß auf den künstlerischen Werth des Werkes. Indessen zeigt schon die Art, in welcher Schlegel den Stoff angefaßt und die Charaktere entworfen hat, daß der englische Sturm-Keim, welcher im „Canut“ ruhte, — wenn auch wiederum noch vermischt mit französischem Stil — hier schon üppiger sich entfaltet: Die Auflehnung des Feudaladels und der Priester gegen das unbeschränkte Königthum wird bis zum landesverrätherischen Bündnisse mit dem Feinde fortgeführt; aber natürlich stehen des Dichters Sympathien, im Gegensatz zur Sturm- und Drang-Periode, auf Seiten des Königthums.

Noch ein anderer Plan beschäftigte den Dichter um diese Zeit: Am 6. September 1748 schreibt er an Bodmer,[460]) er habe in diesem Jahre angefangen, das Trauerspiel „The Mourning Bride“ von Congreve, doch mit einigen Veränderungen, in reimlosen Versen für das deutsche Theater zu übersetzen: „Ich fand nichts besser für das Gehör als die Verse selbst nach englischer Art, wenn man sich nur die Mühe geben will, die Endungen der Verse mit weiblicher und männlicher abzuwechseln.“ Nur wenig mehr als einen Aufzug war es Schlegel vergönnt zu vollenden. „Die Braut in Trauer“[461]) bedeutet seinen vollen Uebergang zum englischen Tragödienstil, einen Uebergang, wie er unbedingt für spätere Originalwerke des Dichters hätte fruchtbar werden müssen; denn seine Uebersetzung beweist Vers für Vers selbständiges Denken und Nachschaffen. Mehrfach sind Scenen, ganz oder theilweise, zweckmäßig verrückt, hie und da ist gekürzt, bisweilen auch hinzugesetzt; vor allem hat

Schlegel statt sclavischer Uebersetzung der Worte, in künstlerischer Nachschaffung des Originals entsprechende deutsche Wendungen gesucht und glücklich gefunden. Charakteristisch ist namentlich die Unterbrechung zu langer Einzelreden durch Zwischenbemerkungen des Gegenspielers, die theils aus späteren Worten desselben entnommen, theils selbständig eingefügt sind. Daher bietet diese „auslassende Uebersetzung" — wie man damals sagte — sogar mehr Eignes von Schlegel als in manchen an ausländische Stücke angelehnten sogenannten deutschen Originalen zu finden war. So machte unser Elias Schlegel den ersten Ansatz zu jener Uebersetzungsart, welche das eigenthümliche Gepräge des fremden Originals mit dem heimischen Sprachgeiste zu künstlerischer Einheit verbindet; seinem Neffen August Wilhelm Schlegel, dem Sohne Adolfs, war es beschieden, durch seine zahlreichen Uebersetzungen, namentlich die des Shakespear, diese Methode zur höchsten Vollendung zu führen.

Nirgends deutlicher als hier sehen wir, daß sich Inhalt und Form des echten Kunstwerkes völlig decken und unauflöslich verschmolzen sind. „Die Braut in Trauer" ist der erste zusammenhängende Versuch einer Anwendung des fünffüßigen Jambus im deutschen Drama.

Die mit wenigen Ausnahmen[462]) regelmäßige Abwechselung männlichen und weiblichen Versausgangs wählte Schlegel, wie aus dem angeführten Schreiben an Bodmer hervorgeht, weil er „nichts besser für das Gehör" fand.[463]) Auffallend häufig steht nach der vierten Silbe Cäsur: offenbar war das Ohr noch an den Klang des Alexandriners gewöhnt.[464]) Und doch, welcher eigene Zauber liegt in diesen Versen! Es ist in der That, als erklängen Töne einer neuen Poesie: auch das Abgezirkelte der Gracie hat sich in reine Harmonie aufgelöst:

Wo ist denn nun der Saiten Zauberkraft?
Man sagt, Musik rührt auch die wild'sten Herzen,

Macht Eichen biegsam und die Felsen weich,
Und wirkt Gefühl in Dingen, die nicht fühlen.
Was bin denn ich? Bin ich denn tauber noch
Als Holz und Stein, daß mein zu mächtig Leid
Kein süßer Klang in Schlummer wiegen kann?

Kann denn Dein Schmerz nicht eine Stunde schweigen?
Da im Triumph Dein Vater wiederkömmt,
Da hinter ihm die Königin der Mohren
Gefesselt folgt, da alles sich erfreut?

Was ist um mich, das mich nicht weinen hieße? . .

Wunderbar ist über diese Verse Stimmung hingehaucht. Und nur ein echter Künstler vermag mit wenigen Worten in ähnlicher Weise gleichsam die Schauer des Ortes zu malen, wie Schlegel in der Grabscene:

Was flohst Du denn? Es war ein leeres Schrecken.

Es war der Schall von eines Menschen Ruf.

Es war nur Deine Furcht; vielleicht ein Sausen
Des Windes, der durch hohle Klüfte streicht,
Vielleicht der Wiederschall von unsern Worten.

Mein Auge hat's gesehn, mein Ohr gehört;
Das ehrne Thor des Grabes stund eröffnet,
Und eine Stimme rief in Finsterniß,
Mit vielem Ach, Anselmos theuren Namen. . .

Heinrich Schlegel, der erste, welcher seit 1758 den englischen Vers mit seiner vollen Freiheit ins deutsche Drama einführte,[465]) war durch dieses Fragment aus seines Bruders Nachlaß, das er erst 1762 herausgab, beeinflußt. Er gesteht es indirect selbst zu, wenn er in der Vorrede zu seiner Uebersetzung der Thomsonschen „Sophonisba“ sagt: „Der Vorzug dieser Versart vor den sonst bei Tragödien gebräuchlichen sechsfüßigen jambischen oder sogenannten alexandrinischen Versen besteht eben vornehmlich in der Freiheit abzuwechseln, und wo mich anders das Urtheil verschiedener Personen von Geschmacke, die sonst

eben keine Liebhaber von reimlosen Versen sind, nicht betrügt, auch darin, daß man bei ihnen die Reime ganz und gar nicht vermißt, da hingegen viele glauben, daß sie bei den sechsfüßigen Versen fast unentbehrlich sind. Das Beispiel der englischen Nation giebt diesem Urtheil ein starkes Gewichte." — Auch Goethe wurde zu seinen frühesten Versuchen im fünffüßigen Jambus durch Elias Schlegel angeregt. 1765 schreibt er an J. J. Riese, er werde für seine geplante Tragödie „Belsazar" diese Versart wählen:

Die Versart, die der große Schlegel selbst
Und meist die Kritiker fürs Trauerspiel
Die schicklichste und die bequemste halten.[466])

Daß Goethes spätere Verwendung des fünffüßigen Jambus aber durch Heinse nach dem Italienischen veranlaßt sei, hat Zarncke überzeugend nachgewiesen.[467]) Auch hier ist es Lessing gewesen, der, schon vor Veröffentlichung von Elias Schlegels Fragment mit Entwürfen in fünffüßigen Jamben beschäftigt, zu vollem Siege geführt hat, wozu Schlegel einen verheißungsvollen Ansatz genommen. —

Nun hatte doch der strebsame Mann ein Ziel erreicht, an welchem ein andrer als Elias Schlegel einen Augenblick stillgestanden und sich des Errungenen erfreut hätte: was in einer Zeit, da der philosophische und der litterarische Fortschritt vom Katheder ausgegangen, als das Höchste gelten mußte, das hatte er errungen; er hatte außer seinem litterarischen und persönlichen Einfluß ein eigenes Katheder inne, er konnte in Zukunft wirken — wenn er gewollt hätte — ein Gottsched in partibus ... „Da ich in einer Gegend wohne", schreibt er statt dessen an Bodmer[468]) bei Frühlingsanfang 1749, „welche mit unter die schönsten von ganz Norden rechnet, und mein Haus fast in einem Walde liegt": so — werde er vielleicht im Sommer ein Trauerspiel beginnen! Und daneben übersetzte er Scenen aus Shakespear, Maffei, Metastasio!

Dieser Arbeitsleidenschaft fiel seine ohnedies schon lange schwankende Gesundheit zum Opfer. Hinzu kamen häusliche Sorgen, da er vergebens um Erhöhung des nicht ausreichenden Gehaltes von 300 Thalern petitionirt hatte.[469]) Am 13. August 1749, wenige Wochen nachdem ihm seine Frau einen zweiten Sohn (Heinrich Friedrich) geboren, dessen Nachkommen noch fortleben, erlag Johann Elias Schlegel einem hitzigen Fieber, tiefbetrauert von seinen Collegen[470]) und dem litterarischen Publikum Deutschlands und Dänemarks.[471]) 1784 folgte ihm seine Witwe ins Jenseits; beide ruhen in der alten Klosterkirche zu Soröe, wo auch mehrere dänische Könige begraben sind.[472])

Das günstige Vorurtheil, welches er in seiner zweiten Heimath für deutsche Dichter erweckt hatte, bahnte mehreren Schriftstellern seines Kreises den Weg nach oder wenigstens durch Dänemark. Schon seit 1748 weilte sein Bruder Heinrich in Kopenhagen, er wurde in der Folge Professor an der dortigen Universität sowie dänischer Historiograph. Anderthalb Jahre nach dem Tode von Elias Schlegel fand Klopstock zur Vollendung seines „Messias" am dänischen Hofe freundliche Aufnahme und dieselben Gönner, welche vorher Schlegel gefördert hatten.[473]) Auf Klopstocks Veranlassung wiederum wurde 1753 ein anderer Bremer Beiträger, Johann Andreas Cramer, als Hofprediger nach Kopenhagen berufen. Wenn sie daselbst Verständniß für deutsche Litteratur fanden, so war dies ausschließlich Elias Schlegels Werk.

In Deutschland veranlaßte die neutrale Stellung, welche er zu den litterarischen Parteien im ganzen beobachtet hatte, daß beide Schulen ihn für sich in Anspruch nahmen.[474]) Wie Gottsched eifersüchtig bemüht ist, den berühmt gewordenen Mann mit der ihm eigenen wohlwollenden Herablassung als seinen Schüler hinzustellen,[475]) so schwingt sich Bodmer noch 1782 voll Aerger über den

Erfolg von Schillers „Räubern" auf seinen lahmen Pegasus:[476])

> Von den Schlegeln der Erstgeborene,[477]) der starb, und Thalien
> In den Händen der Räuber ließ, von ihm nicht beschützet.

Während die „Chronologie des deutschen Theaters" sich begnügte, unter dem Jahre 1749 mitzutheilen,[478]) daß durch den frühzeitigen Tod J. E. Schlegels der deutschen Bühne „eine reifende Hoffnung" entrissen sei, erklärte ihn die „Allgemeine deutsche Bibliothek" noch 1771 trotz seines kurzen Lebens für „unsterblich."[479]) Klopstock schrieb am 24. September 1749 an Adolf Schlegel:[480]) „Wenn ich an den Verlust Ihres unvergeßlichen Bruders und an Sie denke, so bin ich unter allen unsern Freunden am wenigsten geschickt, Sie zu trösten, oder vielleicht am geschicktesten, mit Ihnen zu weinen. Ich habe auch recht viel verloren, mein liebster Schlegel. Ich habe einen Freund verloren, der mich noch nicht kannte, und ich Ihn noch nicht . . . Das Muster Ihres Bruders hat meine Jugend in der Pforte mitausgebildet, weil ich immer so viel reizende Sachen von ihm sprechen hörte, daß ich einen rechten Geschmack daran fand, ihn ganz besonders hochzuschätzen und zu lieben. Und ich habe es also versäumt, meinem geliebten Lehrer selbst meine Dankbarkeit zu sagen. Vertreten Sie die Stelle seines heiligen Schattens und nehmen meinen zärtlichen Dank an seiner Statt an!!"

Das schönste Ehrenzeugniß aber hat Lessing „unserm" Schlegel ausgestellt, indem er, der Gottsched mit Verachtung, die Schweizer mit Nichtachtüng gestraft, sich an den einzigen Elias Schlegel in Theorie und Production anschloß. In diesem Sinne ist der zu früh Verstorbene allerdings unsterblich geworden: sein Werk lebte fort, um zu schönerer Vollendung zu gedeihen. —

Adolf Schlegel beklagte den Tod seines Bruders in warm empfundenen Versen und dachte alsbald auch an eine

Ausgabe von Elias' Werken [481]) Der erste, der ihn hierzu ermahnte, war Klopstock. In dem erwähnten Briefe vom 24. September 1749 schließt er: „Das aber will ich doch nicht ganz unberührt lassen, daß Sie seine Werke prächtig herausgeben müssen." Bereits am 23. October desselben Jahres schreibt dann Adolf Schlegel an den damals in Hamburg weilenden Giseke: [482]) „Da sich meine Liebe gegen meinen verstorbenen Bruder durch sonst nichts mehr äußern kann, so habe ich mich entschlossen zur Befriedigung meines Herzens und zur Erfüllung einiger meiner Pflichten gegen sein Angedenken eine Herausgabe seiner sämmtlichen Werke zu besorgen. Sie werden indessen so gütig sein und mein Vorhaben noch nicht vielen Leuten sagen, damit ich nicht vor der Zeit den Pöbel, die bisher seine Verleger gewesen, gegen mich aufrührisch mache. Sollten etwa H. Hagedorn einige seiner Stücke oder andere Umstände, die zur Vollkommenheit einer solchen Ausgabe etwas beitragen, bekannt sein, von denen ich nichts wüßte, so hoffe ich es zu der Freundschaft, welcher er meinen verstorbenen Bruder gewürdigt hat, daß er mir dieselben durch Sie, mein liebster Giseke, mittheilen lassen wird."

Lange lesen wir dann im Adolf Schlegelschen Briefwechsel nichts von diesem wichtigen Thema, so daß zunächst eine Verhinderung des durch sein endlich erlangtes Amt reichlich beschäftigten Mannes anzunehmen ist. Am 20. Februar 1756 mahnt Gellert: „Denkst Du denn nimmermehr an eine Ausgabe der Werke Deines seligen Bruders? O Banier, Banier! [483]) Diese Ausgabe wäre zur Ehre unserer Nation, ist so nöthig, als irgend etwas. Machen Sie doch fort." [484]) Endlich am 13. August 1761 spricht der Gemahnte das rettende Wort, welches beweist, daß die von Heinrich besorgte Gesammtausgabe der Elias Schlegelschen Werke unter wesentlicher Mitwirkung von Adolf geschah: „In der That bin ich von aller Autorschaft noch nicht so

ganz frei, denn die Rathgeberschaft bei einer Herausgeberschaft ist doch auch ein Stück davon. Wirklich habe ich seit Michael v. J. über meines sel. Bruders Arbeiten gesessen und Du thust mir Unrecht, wenn Du glaubst, daß ich gar nicht dabei Hand anlege; und wenn ich gleich nicht Muße habe, auch hier zu viele Censuren passiren muß, um selbst Herausgeber derselben zu sein, so bin ich doch gewiß dabei nicht müßig. Corrigiren werde ich freilich seine Sachen nicht. Was willst Du mit dem Corrigiren? . . Sei indessen versichert, daß in die Sammlung kein Blatt von des sel. Bruders Arbeiten kommen wird, das nicht durch meine Hände gegangen, und daß meinerseits alles daran gethan worden, was nur die Kritik dabei leisten kann, eine gute correcte Ausgabe zu liefern. Freilich muß ich mir's gefallen lassen, was für eine Form mein dänischer Bruder den Materialien gegeben haben wird. An gutem Rath hat es von meiner Seite nicht gemangelt, und an gutem Willen wird's ihm auch nicht fehlen. Er ist aber einmal ein Scribent mehr für die belesen gelehrte Welt, als für das Reich des Geschmacks." — Trotz dieser Theilnahme Adolfs läßt die Ausgabe namentlich in der Anordnung des Stoffes viel zu wünschen übrig: Es ist völlig unmöglich, sich aus derselben ein Bild von der reichen geistigen Entwicklung des Autors zu bilden.

Dieser Umstand führte zu der irrigen Annahme, daß auch Elias Schlegel, wie die litterarischen Kämpen um ihn herum, eine Entwicklung garnicht gehabt habe, und so glaubte man oft genug bis in unsere Tage hinein, über ihn mit Bekämpfung irgend einer seiner frühesten Ansichten zur Tagesordnung übergehen zu dürfen. Die unverantwortliche Verspätung von 14 bis 17 Jahren aber, mit welcher eine Reihe gerade seiner reifsten und vorgeschrittensten Werke erschienen, haben ihrer Einwirkung und fast mehr noch ihrer historischen Werthschätzung in der ersten Hälfte unseres Jahr-

hunderts weit erheblicher geschadet. Erst Danzel, der gleichfalls zu früh Verstorbene, dem wir so viele bahnbrechende litterarhistorische Entdeckungen verdanken, hat in seinem Werke über „Gottsched und seine Zeit" 1848, fast ein Jahrhundert nach Schlegels Tod, von neuem auf diesen einst so glänzend leuchtenden und dann so jäh erloschenen Stern nachdrücklich hingewiesen. Seitdem hat er bei Joseph Bayer und Hermann Hettner etwas eingehendere Betrachtung erfahren, bis die letzten Jahre Werner Söderhjelms schwedisch geschriebene Abhandlung über Schlegels Lustspiele und Johann von Antoniewicz' Einleitung zum Neudruck der ästhetischen und dramaturgischen Schriften brachten.

Johann Elias Schlegels Werke gehören nicht zu denen, welche das Lesepublikum noch zur Hand nimmt: der Durchschnittsreisende unternimmt im Sommer seine Fahrt, er will Blüthen sehen und Nachtigallen hören; ärgerlich schilt er den April, in welchem bunt Regen und Sonnenschein wechseln. Der Kenner der Natur aber weiß sich keinen herrlicheren Genuß, als den Kampf des Jünglings Lenz mit dem greisen, erstarrten Winter wahrzunehmen, er erfreut sich am Anblick von Keimen und Knospen, und der Jubel der Lerche klingt in seinem Herzen wieder, wenn sie sich kühn in die Lüfte hebt. Auch Elias Schlegels Zeit fällt nicht in den blüthenreichen Hochsommer, sie bezeichnet den Vorfrühling unserer neuen und — vergessen wir es ihm nicht! — einer nationalen deutschen Dichtung.

Anmerkungen.

1) Vgl. die von Johann Heinrich Schlegel verfaßte Lebensbeschreibung seines Bruders Elias im V. Theil von dessen „Werken".

2) Sie war bisher unbekannt. In der Königlichen Bibliothek zu Berlin fand ich dieselbe unter der Bezeichnung als vermuthliches Werk von Johann Adolf Schlegel, aus dessen Nachlaß sie in S. Hirzels Besitz gelangt war. Indessen reichen die Daten der zahlreich im Bande enthaltenen Gelegenheitsgedichte vom 28. August 1709 bis 21. Juni 1748; Elias Bruder Adolf wurde aber erst 1723 geboren, der Vater dagegen lebte — nach Mittheilung von Elias' Urenkel, Justitiarius N. F. Schlegel in Kopenhagen — von 1689 bis 6. September 1748. Ueberdies singt der Verfasser in einem Klagegedicht auf den Tod seiner Frau (Blatt 72b) von seiner „Wilkin" Liebe, und es findet sich in der Sammlung auch die an den Vater gerichtete Epistel Elias' zum Lobe des Grafen Holzendorf („Werke" IV, 77 f.) nebst der (in Elias' „Werken" gleichfalls, IV, 79, abgedruckten) „Antwort seines Vaters" (danach erweist sich übrigens das Reimwort der viertletzten Zeile „lehren" als eine Entstellung aus dem hs. überlieferten „hören," welches auch besser in Sinn und Reim paßt). Der Band umfaßt 84 numerirte Octavblätter, von verschiedenen Händen beschrieben, anfangs wohl vom Abschreiber, dann vom Verfasser selbst bald flüchtig, bald in Zierschrift, mehrfach auch von Kinderhänden, anscheinend besonders von Elias und Adolf, — ein Beweis, wie regen Antheil beide an den Dichtungen des Vaters nahmen.

3) Bei Erwähnung der Gedichte seines Vaters in Elias' Lebensbeschreibung a. a. O. S. XI.

4) So!

5) Mittheilung von N. F. Schlegel.

6) In dem (ungedruckten) Brief einer Schwester v. 5. Febr. 1749 erwähnt (Besitz von N. F. Schlegel).

7) Leben IX.

8) Bittcher: Pförtner-Album.

9) Leben IX.

10) Vgl. Franz Muncker: Klopstock S. 16 f.

11) Leben XI f.

12) Adolf Schlegel in den Abhandlungen zu seiner Batteux-Uebersetzung II[3], 516 ff.

13) Diese Ansicht sprach Haller in seiner Recension der „Trojanerinnen" aus (Göttingische Zeitungen von gelehrten Sachen, 1748, S. 359).

14) Briefe, die neueste Litteratur betreffend, Brief 311 (Moses Mendelssohns Gesammelte Schriften IV, 2, S. 445 ff).

15) Zuerst 1747 in den „Theatralischen Werken", sodann 1761 in der Gesammtausgabe der „Werke" I, 137 ff. und nachgedruckt im III. Bd. des „Theaters der Deutschen" (2. Aufl. 1769).

16) Die Redaction von 1745 geschah unter Berücksichtigung der von den Bremer Beiträgern gemachten Anmerkungen; s. Elias Schlegels Brief an Bodmer v. 15. April 1747 (abgedruckt in Stäudlins „Briefen berühmter Deutschen an Bodmer").

17) In der Vorrede zu den „Theatr. Werken".

18) Joh. Frd. Löwens Schriften IV, 42 f.; Schmid: Chronologie des deutschen Theaters 129 f. und Nekrolog 263 ff. Vgl. auch „Unterhaltungen", hrsg. v. Eschenburg, 1768, S. 274.

19) Vgl. Meyer: F. L. Schröder I, S. 92 u. 106, II, 2, S. 54, 139, 142 u. 155. Noch 1782 erschien in Wien eine Theater-Ausgabe („Im K. K. Nationaltheater aufgeführte Schauspiele" V. Bd.).

20) Ich weiß, daß nicht überall diese Grundanschauung litterarhistorischer Betrachtung anerkannt wird: man hält vielfach die Verschmelzung des germanischen Geistes mit dem antiken für Ziel und Gipfel unserer gesammten litterarischen Entwicklung. So setzt sich Cholevius zum Zweck seiner verdienstlichen „Geschichte der deutschen Litteratur nach ihren antiken Elementen" ausgesprochenermaßen, nachzuweisen, daß die antik-klassische Dichtung zur Grundlage genommen werden muß, wenn ein wirklicher Fortschritt in unserer Litteratur hervortreten soll. Indessen widerspricht diese abstracte Deduction dem innern Triebe jeder litterarischen Entwicklung: denn dieser geht bei allen selbständigen Völkern naturgemäß auf den vollendeten Ausdruck des nationalen Geistes hin. Wenn Gottsched sich an die Franzosen anlehnte und die Schweizer Milton auf den Schild erhoben, so stellten sie ebenso rückhaltlos die Befruchtung der deutschen Litteratur durch fremde Elemente als vorübergehend, ihre Selbständigkeit und eigene, reine Blüthe als Endziel hin, wie später für Lessing, Goethe und

Schiller der unerschöpfliche Born antiker **Kunst als ein Jungbrunnen erschien, keineswegs aber als ein Meer, in welches der Strom deutscher Dichtung zu münden habe.** Ich freue mich der Uebereinstimmung mit dem trefflichen Koberstein (Jahrbuch der deutschen Shakespear-Gesellschaft I, 12 f.): „Noch fehlte es immer," sagt er von der Vor-Herderschen Zeit, „in Deutschland an dem Glauben, daß es auch noch andere wahre und echte Poesie geben könne, als die antike oder die ihr nachgekünstelte; noch — ich will nicht sagen — an der Einsicht, sondern selbst an der Ahnung, daß die Poesie der Alten eine durchaus eigenartige, durch Himmelsstrich und Naturumgebung, durch Religion und Geschichte, Sitte und Lebensweise und wie viele andere Dinge noch, in ihrem innern Wesen, wie in ihren äußeren Formen, mannigfaltig bestimmte und bedingte sei, daß also eine Wiedergeburt derselben, da wo alle jene bestimmenden und bedingenden Einflüsse sich von Grund aus geändert haben, zur völligen Unmöglichkeit werde, eine blos oder doch vorzugsweise nur auf Aeußerlichkeiten gerichtete Nachbildung es aber nimmermehr bis zu lebensvollen, von einem volksthümlichen Geiste erfüllten Erzeugnissen bringen könne."

21) Gedruckt nur in den „Werken" I, 1 ff.

22) Vgl. Söderhjelm: Om Elias Schlegel S. 97.

23) Leben XIII f.

24) Bittcher: Pförtner-Album.

25) Vgl. J. Adolf Schlegels Vermischte Gedichte I, 222 ff.

26) Batteux-Ausgabe I[3], 50.

27) Janozki: Briefe (Dresden 1745), 17. Br., vgl. auch 24. Br.

28) „Witz" entspricht in der damaligen Terminologie unserm heutigen „Geist" und allen seinen Functionen, auch wohl „Gemüth," — vgl. „Belustigungen des Verstandes und Witzes," „Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes," und dgl. — „Gemüth" dagegen hatte noch durchaus die ursprüngliche, im heutigen „wohlgemuth" erhaltene Bedeutung = „Sinn," „Stimmung."

29) Kneschke: Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig, S. 11.

30) Meyers Erwähnungen des Dramas in der Biographie Schröders (I, S. 85, 109, II, 2, S. 51) reichen bis ins Jahr 1762.

31) Geschichte der deutschen Dichtung IV[5], 406 ff. Ebenso völlig unrichtig ist Gervinus' Aeußerung, daß sich Elias Schlegel „schon frühe altklug„ benahm. Der Angabe schließlich, „Die Geschwister in Taurien" seien „auf Gottscheds Betrieb" zur Darstellung gelangt, widerspricht — abgesehen davon, daß sie nirgends quellenmäßig belegt ist — vor allem der Umstand, daß Schlegel erst im zweiten

Jahre seines Universitätsstudiums zu Gottsched in Beziehung trat. — Uebrigens sind die oberflächlichen Bemerkungen, welche der im Großen und Ganzen so mächtig bahnweisende Gervinus über Elias Schlegel bietet, wörtlich (ohne Quellenangabe!) in F. J. Frh. v. Reden-Esbecks „Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen“ (251 f) übergegangen.

32) S eine ungedruckte Stelle seines Schreibens an Gottsched vom 2. April 1744 (Leipziger Universitätsbibliothek).

33) Leben XIV.

34) Darum scheint mir Söderhjelm (Om Joh. El. Schlegel S. 98) mit Unrecht zur Kennzeichnung des Stils der „Dido“ an Gottscheds Vorschrift über den „ernsthaften“ Charakter hoher Standespersonen zu erinnern.

35) S. Vorrede zum V. Bd. d. „Deutschen Schaubühne.“

36) S. Briefe El. Schlegels an Hagedorn v. 10. August 1743 (ungedruckt im Besitz von Prof. B. Litzmann in Jena) und 4. Sept. 1743 (Hagedorns poet. Werke, hrsg. v. Eschenburg V, 284 ff). Danach hatte er das Werk „schon weit länger als vier Jahre verbessert“.

37) 20. März 1746 (Schnorrs Archiv IV, 295).

38) 15. April 1747 (gedruckt bei Stäudlin a. a. O.).

39) „Werke“ I, 75.

40) Ein Nachdruck erschien 1772 im XI. Bd. des „Theaters der Deutschen.“

41) Hs., Bl. 55 ff.

42) In einem ungedruckten Brief an Gellert v. 14. April 1768 (Besitz von Georg Kestner in Dresden).

43) Er zählte 15 Jahre beim Eintritt. Nach den Gesetzen von Pforta mußte die Aufnahme zwischen dem 11. und 16. Jahre erfolgen, die Entlassung geschah erst nach mindestens sechsjährigem Aufenthalt. Vgl. Muncker: Klopstock S. 16.

44) S. die poetischen Briefe an Krause und Geyer (Wke. IV, 65 f. u. 67 ff.).

45) Es ist ein Irrthum Heinrich Schlegels (Leben XIV), daß Klopstock noch kurz vor Elias' Abgang nach Pforta gekommen sei; es geschah erst am 6. Nov. 1739, — vgl. Bittcher a. a. O.

46) Nach Gellerts Beschreibung (Sämmtl. Schriften, hrsg. v. Cramer, X, 40 ff.). Ein Bildniß von Elias Schlegel ist nicht vorhanden.

47) Vgl. Erich Schmidt: Lessing I, 33 ff.

48) Vgl. Julian Schmidt: Geschichte d. deutsch. Litt. v. Leibniz bis auf unsere Zeit I, 147.

49) „Gottsched und seine Zeit"; vgl. namentlich S. 209 f.

50) A. a. O. I, 212.

51) Lessing I, 55 ff.

52) Ebd. I, 51.

53) Das Zeitalter Friedrichs des Großen I, 532.

54) Dieselben sind enthalten in Onckens Schrift a. a. O. und in Joh. Crügers Ausgabe ausgewählter Werke der drei Männer (Dtsch. Nat.-Litt. Nr. 42).

55) Vgl. Danzel a. a. O. S. 339.

56) Nach dem treffenden Ausdruck von Max Koch: Ueb. d. Beziehungen d. engl. Litt. z. deutsch. im 18. Jh. (Verhandlngn. dtschr. Philologen 1882, S. 96).

57) Vgl. Mörikofer: Die Schweizerische Litteratur des 18. Jh., S. 124.

58) Leben XIX.

59) Vgl. Ad. Schlegels Batteux-Ausgabe II³, 516 ff.

60) Ebd.

61) Leben XX.

62) Werke III, 203 ff. Neudruck in „J. E. Schlegels ästhetischen und dramaturgischen Schriften", herausgeg. v. Johann v. Antoniewicz (Deutsche Litt.-Denkmale Nr. 26), S. 3 ff.

63) Histoire du Théâtre Italien I, 301.

64) Pratique du Théâtre S. 54.

65) A. a. O. I, 271.

66) Kritische Dichtkunst, 11. Kap.: „Von Komödien oder Lustspielen."

67) Vgl. Gottscheds Krit. Dichtkunst, 10. Kap.: „Von Tragödien oder Trauerspielen."

68) Leben XX f.

69) Ad. Schlegels Batteux II³, 516 ff.

70) Leben XXII.

71) Vgl. auch des Uebersetzers Brief an Bodmer v. 15. Apr. 1747 (Stäudlin).

72) In den Göttingischen Ztg. v. gelehrt. Sachen, 1748, S. 360.

73) Gottsched u. s. Zeit S. 49.

74) Nach dem Original (Leipziger Univ.-Bibliothek). Nicht, wie bei Danzel S. 146 steht, 30. Sept. 1747.

75) Später in den „Werken" I, 385 ff.

76) Werke IV, 86 ff.

77) Sammlung kritischer, poetischer u. anderer geistvoller Schriften, 3. Stück, S. 207, und 5. Stück, S. 34 f.

78) Brief v. 19. April 1746 (Stäudlin).

79) Vgl. Antoniewicz (D. Litt.-Denkmale Nr. 26) S. XXIII ff.

80) Krit. Beiträge VI, 467.

81) A. a. O. VI, 624 ff.

82) „Dissertation où l'on traite des avantages que la tragédie ancienne retirait de ses chœurs" in den Mémoires de Littérature tirés des régistres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres VIII, 199 ff. — Die Schriften dieser Akademie als eine der wesentlichsten Quellen von Elias Schlegels ästhetischen Schriften nachgewiesen zu haben, ist das Hauptverdienst von Antoniewicz' bereits citirter Einleitung (D. Litt.-Denkmale Nr. 26), s. S. XXXVI ff. — Wie eifrig die „Mémoires de l'Académie des Insc. et Belles Lettres" von deutschen Schriftstellern und Gelehrten gelesen wurden, beweist auch ein Brief Fr. v. Hagedorns an J. Ch. Wolf v. 21. März 1742 (handschriftlich auf der Hamburger Stadtbibliothek).

83) Dadurch allein widerlegt sich schon die Ansicht Söderhjelms (Om Elias Schlegel S. 112), Schlegels Versvertheidigung sei wesentlich formell und entspringe dem Gefallen an Glätte.

84) Mémoires VI, 265 ff.

85) De l'ancienneté de la peinture, — Histoire de l'Académie I, 75 ff.

86) Höchst interessant ist es, diese selben, feinem ästhetischen Empfinden entsprungenen Gründe von einem neueren Vertheidiger des Verses ins Feld geführt zu sehen, ohne daß derselbe Schlegels Schriften kennt: Wolfgang Kirchbach hat mit den drei eben genannten Gründen mehrfach, besonders im „Kunstwart" I, Stück 4, gegen die jüngsten Aechter des Verses glücklich angekämpft.

87) Neudruck 19, 17—25; 21, 20—36 u. 23, 26—31.

88) Vgl. Heinrich Schlegels Vorbericht: Wke. III, 71; Antoniewicz S. XLV.

89) Nach ihrem ersten Druck wurde sie in die „Werke" (III, 65 ff.) und neuerdings in Antoniewicz' Neudruck S. 9 ff. aufgenommen.

90) II, 622 ff.

91) Von einem späteren Entwurf in demselben Versmaße sind leider nur wenige Zeilen ausgeführt; s. weiterhin über den „Gärtnerkönig."

92) Unrichtig ist die Angabe von A. Sauer: Ueber den fünffüßigen Jambus vor Lessings Nathan (Sitzungsberichte der philos.-hist. Kl. d. kais. Akademie d. Wiss. i. Wien, 90. Bd., S. 661 ff.), daß 180 Verse

abgedruckt seien, die nur dreimal Hiatus, jedesmal in der Cäsur, enthalten. Sauer übersah zunächst in der Cäsur S. 623: „Als er sie küßte. Als sie aufstand. Als sie schlief“, ferner alle hierher gehörigen Fälle außerhalb der Cäsur.

93) W. Kirchbach weist a. a. O. S. 37 u. 41 auf diese realistische Eleganz in Schillers dramatischen Versen hin.

94) „Genie“ hatte damals die allgemeinere Bedeutung von „Begabung“ (nach Frisch: „die natürliche Geschicklichkeit zu etwas“). Erst seit der Sturm- und Drang-Periode (Genie-Periode) unterschied man zwischen „Talent“ und „Genie“ im heutigen Sinne. Vgl. R. Hildebrand in Grimms deutschem Wörterbuch unter „Genie“, besonders 8 b.

95) Noch nach Schlegels Tode trug Gottsched hartnäckig diese Auffassung zur Schau. Vgl. seine Besprechung des I. Bandes der „Werke“ im „Neuesten aus der anmuthigen Gelehrsamkeit“ Bd. II., S. 901 ff.

96) Schon die „Bibliothek d. schön. Wiss. u. d. freien Künste“ (IX, 59 ff.) wies, als Schlegels Drama an der Spitze des II. Bds. der „Werke“ gedruckt vorlag, auf diese Analogie hin.

97) Vorbericht; Wke II, 3 ff. und Elias’ Schreiben an Koppe (ebd. S. 8 ff.).

98) S. den Brief des Dichters an Bodmer vom 19. April 1746 (Stäudlin).

99) Vgl. Riffert in Herrigs Archiv LXIII, 270 ff.

100) Vorbericht: Wke. I, 288 ff.

101) Selbst Cholevius (I, 542 ff.) schließt, wenn auch in absprechendem Sinne, seine Besprechung des „Hermann“ mit dem Zugeständniß: „Man wird nunmehr überzeugt sein, daß die französischen Tragiker für unsere Dichter keine zu kleine Vorbilder gewesen.“ — Danzel (Gottsched S. 147) spricht den eben entwickelten Grundsatz gleichfalls aus, indem er meint, das Zurücktreten des antiken Einflusses könne „nur als ein Glück für die Entwicklung der deutschen dramatischen Litteratur betrachtet werden. Die griechische Form der Tragödie ist eine wahre Kunstform und hat später, als man über das bloße Nachahmen hinweg war, zur Erschaffung einer eigenen Kunstform angeregt. Aber davon konnte damals noch gar nicht die Rede sein. Man hätte nur die vorliegende Kunstform sklavisch nachzubilden gewußt, wie man die französische nachbildete.“

102) Sehr gesucht und nirgends begründet ist die Gegenüberstellung, welche J. E. Rifferts Aufsatz „Die Hermannsschlacht in der deutschen Litteratur“ (Herrigs Archiv LXIII, 270 ff.) giebt: Hermann

— Varus, Sigmar — Segest, Sigmund — Flavius. Riffert irrt auch, wenn er 1743 als Entstehungsjahr des Dramas angiebt: in diesem Jahre ist es bereits in der „Deutschen Schaubühne" veröffentlicht worden. Das von demselben gerügte „gerichtsverfahrenmäßige" Plädiren für Grundsätze habe ich mich vergeblich bemüht zu entdecken. Andererseits scheint mir ebenso leichtfertig das Lob: „Im Varus liegt wirklich schon etwas, das an die Kraft späterer Armindramatiker erinnert." Varus tritt nur einmal auf, und zwar gerade im Gegentheil um den Deutschen — gut zuzureden.

103) Auch im Einzelnen vermag ich nicht an eine Beeinflussung Schlegels durch Campistron zu glauben: abgesehen davon, daß der deutsche Dichter Holberg gegenüber jede fremde Beeinflussung seines Dramas in Abrede stellt (s. Brief an Hagedorn v. 9. Nov. 1743, — Hagedorns poet. Werke V, 291), ergiebt sich die von Riffert a. a. O. als angelehnt bezeichnete Zurückweisung von Hermanns Werbung um Thusnelden durch deren Vater Segest für Schlegel nothgedrungen aus seiner doppelten Gegenüberstellung von Hermann und Flavius, welch letzterer im französischen Drama überhaupt nicht figurirt. Daß sich aber bei beiden Dichtern zunächst das Gerücht vom Siege der Römer verbreitet, ist eine natürliche Folge von der französischen Technik, zu deren gewöhnlichsten Mitteln die Erzeugung künstlicher Spannung gehört. Läßt doch Schlegel aus demselben Grunde in der späteren Fassung seiner Tragödie Thusnelda nach dem Siege todt sagen, bevor sie aus der Schlacht vom Anfeuern der Männer zurückkehrt.

104) Die Behauptung Söderhjelms (S. 101), die Ausführung des „Hermann" bedeute keinen Fortschritt, denn die Charaktere seien nur dem Namen nach national, in Wahrheit die alten Typen französischer Manier, wird hoffentlich durch meine eingehende Betrachtung widerlegt erscheinen.

105) „Klopstock" S. 390.

106) Altfriesisch barja = schreien.

107) Muncker a. a. O. S. 276 u. 390.

108) Christian Hnr. Schmid meint („Nekrolog" 263 ff.), Schlegels Stück „verliert zu viel, wenn man es gegen das lebendige Heldengemälde von Klopstock hält." Dem Zeitgenossen Klopstocks genügte das Feuer des Dialogs als Zeichen der Lebendigkeit; die heutige litterarhistorische Kritik erkennt nur da Leben an, wo ihr Charaktere entgegentreten.

109) Leipziger Theater (1765—1768).

110) Nachricht von der Eröffnung des neuen Theaters in Leipzig 1766, S. V.

111) Frau Rath Goethes Brief an Großmann vom 19. Februar 1779 (Schnorrs Archiv III, 113).

112) Auch Oncken: Das Zeitalter der Revolution, des Kaiserreichs und der Befreiungskriege (I, 138) betont treffend, daß die durch „Götz" bewirkte Förderung deutschen Vaterlandsgefühls „mehr Kraft uud Wahrheit hatte als der Bardensang aus Hermanns Wäldern."

113) Die gegentheilige Angabe Moses Mendelssohns im 311. Litteraturbrief (Ges. Schriften IV, 2, S. 445) erklärte schon Löwen (Schriften IV, S. 42 f.) für unrichtig. Namentlich war Schlegels „Hermann" Repertoirestück von Schönemann und Koch (vgl. Schmid: Chronologie 110, Plümicke: Theatergesch. v. Berlin 403, Schütze: Hamburger Thgesch. 300). Nur Neuber, welcher ihn zuerst, noch vor dem Druck gegeben hatte (s. Leben XXVII), führte ihn schon 1743 nicht mehr auf (s. Leben XXXII und den auf der Leipz. Univ.-Bibl. vorhandenen ungedruckten Theil von Schlegels Brief an Gottsched d. d. 2. April 1744).

114) Vgl. Fürstenau: Gesch. d. Musik u. d. Theat. i. Sachsen (II, 317).

115) Am 18. September 1743 schreibt er an Gottsched (ungedruckt): „Ungeachtet ich übrigens wünschete, im Stande zu sein, daß ich für meine Arbeiten nichts als die Ehre zur Belohnung nöthig hätte: so nehme ich mir doch die Freiheit, Ew. Magnificenz zu bitten, daß Sie in Ansehung dieses Trauerspiels („Dido") mir eben die Gütigkeit widerfahren lassen, die Sie in Ansehung des Hermanns für mich gehabt haben; damit mein Bruder etwas von denen Schulden, die ich in Leipzig zurückgelassen habe, dadurch bezahlen könne."

116) Vgl. Brief an Bodmer v. 19. April 1746 (Stäudlin).

117) 2. April 1744 (Danzel 153).

118) Schmid: Chronologie 110, Nekrolog 263.

119) Vorlesungen über dram. Kunst u. Litt. II³, 405.

120) Das Stück, von der Neuberin auf die Bühne gebracht vgl. Kneschke: Z. Gesch. d. Theat. u. d. Musik in Leipzig S. 11 ff.), wurde denn auch in der Folge selten gegeben. Die gegentheilige Behauptung von Prutz (Gesch. d. deutsch. Theat. 298) beruht auf Verwechselung mit dem gleichnamigen Holbergschen Lustspiel. — Vgl. auch Söderhjelm S. 43.

121) Es ist ausschließlich von unsern deutschen Originallustspielen die Rede; deshalb kommen die ansprechenden ausländischen, namentlich italienisch-französischen Bereicherungen unseres Repertoires nicht in Betracht; vgl. über dieselben W. Creizenach: Z. Entstehungsgeschichte d. neueren deutschen Lustspiels S. 2 ff.

122) Koberstein: Grundriß V[5], 377 nennt Schlegels Stück „um nichts besser, wenn nicht noch schlechter" als den ersten eigenen Versuch der Gottschedin. Paul Schlenther: Frau Gottsched 221 behauptet wenigstens, der „Geschäftige Müßiggänger" stehe „auf dem Niveau der Gottschedin." Indessen ist diese Auffassung schon darum grundfalsch, weil die Frau Professorin nie aus der konventionellen litterarischen Tradition ins Leben hinaustritt. Auch aus äußeren chronologischen Gründen kann von einer Beeinflussung durch die Gottschedin nicht die Rede sein: ihr erstes eigenes Stück erschien im selben Bande der „Schaubühne" wie „Der geschäftige Müßiggänger."

123) Vgl. Werner Söderhjelm: Om Johann Elias Schlegel, särskildt som lustspeldiktare (Habilitationsschrift Helsingfors 1884), S. 39.

124) Danzel S. 151.

125) Dadurch erledigt sich die Behauptung Schlenthers („Dänische Schaubühne", herausgeg. von Hoffory u. Schlenther, S. 101): „Auf der Reise nach Kopenhagen hat Schlegel Holbergs „Geschäftigen" gesehen und sein Stück offenbar sofort darnach niedergeschrieben." Schon Danzel (Lessing I, 134) hielt irrthümlich das Stück „dem Grundgedanken nach dem Holberg entlehnt." — Vgl. auch Schlegels Briefe an Hagedorn vom 26. Oktober u. 9. Nov. 1743 (Hagedorns Wke. V, 288 ff. und 291 ff.), wonach Holberg selbst nicht einmal der Gedanke kam, daß sein Stück von Schlegel benutzt sein könne.

126) Grundriß der Kunstgeschichte II[8], 351.

127) Vgl. einerseits die Vorrede zur gereimten Uebersetzung des „Glorieux" von Destouches, andererseits den Brief an Gottsched v. 3. Aug. (Danzel 152) u. an Hagedorn v. 10. Aug. 1743 (ungedruckt, Besitz v. Prof. B. Litzmann).

128) Nachdruck im „Theater der Deutschen" IX. Bd. (1770).

129) „Ei ja, warum das nicht?" — „Das wäre mir eben recht!" — „Ist das nicht ein Gethale?" — „Ei nun ja!" werden vom „Patriot" und den „Vernünftigen Tadlerinnen" auch als Lieblingsredensarten der Leipzigerinnen angeführt; — vgl. Ernst Milberg: Die moralischen Wochenschriften des 18. Jahrh., S. 49. Die meisten sind noch heute in dem sächsischen Dialect gebräuchlich.

130) Dahin läßt sich wohl am besten Gottscheds sprachwissenschaftliche Thätigkeit zusammenfassen, — s. F. Kluge: Von Luther bis Lessing S. 136.

131) Brief an Bodmer vom 18. Sept. 1747 (Schnorrs Archiv XIV, 49 ff.).

132) Daß auch sie eine geschäftige Müßiggängerin in ihrer Art

ist, hat zuerst Heinrich Schlegel irrthümlich behauptet; sie giebt selbst als ihren Wahlspruch an: „Wenig, doch ordentlich!" (S 165).

133) Hamburgische Dramaturgie 52. Stück.

134) Auch Erich Schmidt: Lessing I, 128 bemerkt gelegentlich: „Damis ist so wankelmüthig wie der französische Irrésolu oder Schlegels Geschäftiger Müßiggänger."

135) Vgl Erich Schmidt a. a. O. S. 129.

136) Vgl. Hallers Gedichte, herausg. u. eingeleitet v. L. Hirzel, S. CCIII.

137) Wke. IV, 177.

138) Wke. IV, 103. Heinrich Schlegel setzt seine Entstehung irrthümlich ins Jahr 1743; der Dichter nennt dies Gedicht in Briefen an Hagedorn vom 4. December 1743 (ungedruckt, bei B. Litzmann) u. 5. Februar 1744 (Hagedorns poet. Werke a. a. O.) „vor einigen Jahren" verfertigt.

139) S. Neue Bibl. d. schön. Wiss. u. d. fr. Knst. II, 323 ff.

140) Vgl. Schlegels eben citirten Brief an Hagedorn vom 5. Febr. 1744.

141) Adolf Schlegel tadelt im Briefe an Gellert v. 14. April 1768 (Besitz von G. Kestner, ungedruckt), daß Heinrich „die schönste Gattung von meines Bruders Gedichten, die horazischen Briefe, mit andern durcheinandergeworfen" hat.

142) S. Abwehr in demselben Briefe Ad. Schlegels.

143) Leben XXIII.

144) Vgl. Danzel: Gottsched 258.

145) S. Nachricht von einem geretteten deutschen Heldengedichte Belustigungen I, 231 ff.), ferner Kästners verm. Schriften I[3], 219 ff.

146) Gellerts Schriften, h. v. Cramer X, 40 ff.

147) Ebd.

148) Elias Schlegels Ausdruck für Gellerts Schriftsteller-Eitelkeit (Brief an Bodmer v. 15. April 1747, gedruckt b. Stäudlin).

149) Leben XVII f. nach Adolfs Angabe.

150) Ad. Schlegels verm. Ged. I, 230.

151) S. Jördens über Ad. Schlegel S. 215 ff.

152) Die Werke (III, 303 ff. und 325 ff.) enthalten 4 Reden; schon zehn Jahre früher (1754) erschien die (in den Werken nicht enthaltene) Antrittsrede in der „Sammlung einiger ausgesuchten Stücke d. Gesellschaft d. freien Künste zu Leipzig" S. 272 ff.

153) Bustigungen I, 423, 434, 540; II, 68, 245; III, 37 u. 314. Wke. III, 449 ff.

154) III, 357 ff.

155) Wke. III, 393.

156) A. a. O. S. 396 f.

157) Ebd. 406 f. u. 410.

158) Schon kurz vor Schlegels „Jungem Herrn" erschien in den Belustigungen I, 314 ein „Sendschreiben an einen jungen Gelehrten, über das sicherste Mittel, sich in Gesellschaften hervorzuthun."

159) II, 148 u. 344.

160) VII, 355 ff. mit einigen unwesentlichen Aenderungen. Original: „Wke." III, 1 ff.

161) Antoniewicz S. LVIII ff.

162) Antoniewicz (S. LXIII) hat in Verkennung der Ironie geglaubt, Schlegel habe allen Ernstes Corneilles Vorschlag aufgenommen, zur Abfindung mit der Regel von der Einheit des Ortes solle der Dichter nur darauf sehen, daß während des ganzen Stückes wenigstens „nur einerlei gemalte Scenen vonnöthen" seien. Indessen ist der Ton, in welchem er hier (Neudruck S. 37) von „unsern Herrn Nachbarn, den Franzosen" und von diesem Vorschlage redet, „so wunderlich er scheinet," für die ironische Absicht schon allein Beweis genug — abgesehen davon, daß Schlegel von seinem ersten (Neudruck S. 5) bis zum letzten dramaturgischen Aufsatz (ebd. S. 223) gerade das willkürliche Umspringen der Franzosen mit der Ortseinheit ironisirt hat.

163) Vgl. auch Antoniewicz S. LXV. Doch möchte ich nicht so weit gehen, Schlegels flüchtiges Plädiren für eine einheitliche Versform als „ein glänzendes Zeugniß für die künstlerische Reife des jungen Dichters" hinzustellen.

164) Vgl. Hamburgische Dramaturgie, 82. Stück.

165) Poetik, 13. Kapitel.

166) Antoniewicz (S. LVIII) findet, daß dieser Humor „etwas Erzwungenes" habe. Darum stellt er die jeder Spur von formeller Geschlossenheit und künstlerischer Abrundung bare, dazu gerade in der Form unselbständige Recension des „Herodes" höher. Gezwungen scheint mir dieser Humor so wenig, daß ich ihn vielmehr zwingend nennen möchte; s. Beispiele im Text.

167) Da Schlegel somit weit über Gottscheds Tadel hinausgeht, hat Schmid (Chronologie 102 f.) um so weniger Recht, unsern Autor auf diesen Aufsatz hin als „Gottschedianer" zu verfehmen.

168) Vgl. Antoniewicz S. LXVIII.

169) S. über dieselbe Creizenach: Z. Entstehungsgesch. S. 10.

170) Aehnliche Einkleidung giebt Goethe seiner Farce „Götter, Helden und Wieland." Daß er aber Schlegels Aufsatz „bis in die

Worte" nachahmen soll — wie Schädel im „Deutschen Litteraturblatt" (1887/8, Nr. 48) behauptet —, entbehrt jeglicher Begründung.

171) Wke. II, 600.

172) Leben XXVI.

173) Vom 18. Sept. 1747 (Schnorrs Archiv XIV, 52).

174) Ich denke an Gutzkows „Urbild des Tartuffe" und Gottschalls „Pitt und Fox."

175) Die Ansicht von Antoniewicz (S. LXX), Schlegel habe sich im Todtengespräche nicht „auf der Höhe der Situation" erhalten, bedarf nun wohl vollends keiner Zurückweisung mehr.

176) Krit. Beiträge VII, 516 f.

177) Höchst angesehene Forscher sind der letzteren Ansicht. Goedeke (Grundriß II[1], 549) sagt direct: „Schlegel begründete dann dies (Gottschedsche) Urtheil ausführlicher." Gervinus (IV[5], 406 ff.) kleidet das Verhältniß von Gottsched zu Schlegel in die emphatische Frage: Wie sollte er es ihm je vergessen, daß er in seinen kritischen Beiträgen Shakespear mit Gryphius verglichen und die französische Regel gegen beide gerettet hatte?" R. Prutz (Geschichte d. dtsch. Theat. S. 298) führt diesen Aufsatz als „interessontes Zeugniß" dafür auf, daß Schlegels Standpunkt „größtentheils ein gemäßigter Gottschedscher" gewesen sei. Als ob nicht Bodmer ganz anf Gottscheds Boden Shakespear gegenüber gestanden hätte (vgl. Max Koch: Shakespears Werke, — Cotta IX, 147 f.)!

178) Schmid: Nekrolog 257 f.

179) So sagt Riccoboni in seinen Réflexions hist. et crit. sur les diff. théâtres de l'Europe (1740, S. 165): „Aucun poëte allemand n'a osé depuis contester à Gryphius le premier rang dans le tragique."

180) Es ist darum durchaus verfehlt, wenn Cholevius (Gesch. der deutschen Poesie n. ihren antiken Elementen I, 542 ff.) als Trumpf gegen Schlegel ausspielt: „Schlegel kannte auch Shakespear, aber seine Urtheile über ihn verrathen dieselbe Beschränktheit. Er hat ihn mit Gryphius verglichen." — Schon Heinrich Schlegel bemerkt im Vorbericht (Wke. III, 30) sehr treffend, „daß damals die meisten Liebhaber der deutschen Poesie Gryphen nicht sonderlich geehrt fanden, wenn man ihn nicht über einen so unregelmäßigen und seltsamen Schriftsteller erhöhete, als ihnen Shakespear abgemalet ward." — Doppelt unzutreffend scheint mir auch die Vermuthung von Antoniewicz (S. LXXV), daß die Vergleichung „aus zwei selbständigen Plänen entstanden sei. Gleichwie Gryphius und der große Brite zwei nicht mit demselben Maße meßbare Größen" seien,

so denkt sich Antoniewicz diese Abhandlung ganz unvermittelt aus zwei Elementen zusammengeflossen, „aus einem historisch=kritischen, der Beurtheilung des Gryphschen Leo Armenius, und einem dramaturgisch=ästhetischen, dem Eindringen in die Vorzüge des Julius Caesar.“ Desgleichen fehlt jede thatsächliche Begründung und selbst Wahrscheinlichkeit für die ebendort (S. LXXVII) aufgestellte Annahme, „daß sich Schlegel schon vor Erscheinen der Borckschen Uebersetzung mit Shakespear beschäftigt hatte.“

181) Von den mehrfachen Hinweisen (vgl. Antoniewicz S. LXXVIII f.) kommt hier nur der im 160. Stück einerseits, im 39. Stück andererseits in Betracht.

182) Max Koch: Shakespears Werke, — Cotta, IX, 147 f., meint mit gutem Grunde, Borck hätte für damals „volles Recht gehabt, auf seine Leistung stolz zu sein.“

183) Welcher Fortschritt sich hierdurch in der Auffassung des historischen Stils kundgiebt, ist bereits erwähnt worden.

184) Schon aus diesem Grunde ist es verfehlt, wenn diejenigen, welche die „Vergleichung“ verurtheilen, damit glauben über Schlegel völlig zur Tagesordnung übergehen zu können, wie Cholevius a. a. O.

185) Krit. Beiträge VIII, 161. — Schlegels „Vergleichung“ stand ebd. VII, 540 ff. (Werke III, 27 ff., Neudruck 71 ff.).

186) Krit. Beiträge VII, 287 ff.

187) Gedruckt erst 1745 in Form einer Abhandlung: Neue (Bremer) Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes I, 499 ff. — Werke III, 163 ff. Neudruck 96 ff.

188) Abhandlung von der Nachahmung, Neudruck S. 121.

189) III, 63.

190) Die Vermuthung von Antoniewicz, daß letztere Abhandlung die neuen Schlegelschen Untersuchungen vielleicht veranlaßt und beeinflußt habe (S. XCVII u. CIII), ist gegenstandslos.

191) La Pratique du Théâtre 1, 66.

192) Dissertation où l'on traite des avantages que la tragédie ancienne retirait de ses chœurs (Mémoires VIII, 199 ff.).

193) Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, S. 134 f.

194) Histoire du Théâtre Italien I, 314.

195) Odes et autres ouvrages, S. XXI; — s. Antoniewicz S. CXIII.

196) Vgl. Danzel: Gottsched S. 23.

197) Ebd.

198) Krit. Dichtkunst I, 63 f. und I, 84. Vgl. Antoniewicz S. CXXVIII.

199) H. v. Stein: Die Entstehung der neueren Aesthetik (1886, S. 375 ff.) hat ihr zum ersten Male einige, wenn auch nicht ausreichende Betrachtung gewidmet. S. auch Antoniewicz S. XCVI. Vgl. ferner Koberstein III[5], 332 f. und V[5], 349, sowie J. Bayer: Von Gottsched bis Schiller I[2], 118.

200) Vgl. W. Scherer: Poetik, S. 73 f. Doch würde Scherers Annahme, „Gedächtniß und Phantasie seien allerdings dasselbe" (ebd. S. 161), die Kunst noch weit mehr zur bloßen Function des Intellects herabdrücken.

201) Neudruck S. 103.

202) Ebd. S. 152 f.

203) Erich Schmidt: „Charakteristiken" S. 498 in der Antrittsvorlesung über Wege und Ziele der deutschen Litteraturgeschichte.

204) So damals noch immer!

205) A. a. O. S. CIX f.

206) Damit fällt der einzige überhaupt in Betracht kommende Grund für die Behauptung von Erich Schmidt, Antoniewicz u. a., Gottsched habe die alte Zeit der Regul „abgeschlossen."

207) Neudruck S. 80 ff. und Vorrede S. CXVIII f.

208) Ebd. 151 f.

209) S. 82.

210) Treffender Ausdruck von Antoniewicz S. CV.

211) 9. Stück, S. 62 ff.

212) Fortsetzung des Erweises S. 49.

213) Brief an Bodmer v. 19. April 1746 (Stäudlin).

214) S. f. Brief an Bodmer v. 18. September 1747 (Schnorrs Archiv XIV, 49 ff.).

215) Brief Schlegels an Gottsched v. 25. Dec. 1742 (ungedruckt, Leipz. Univ.-Bibl.).

216) Von demselben an denselben 18. April 1743 (ungedruckt, Leipz. Univ.-Bibl.).

217) Von demselben an denselben 2. April 1744 (ungedruckt, Leipz. Univ.-Bibl.).

218) §§ 1—15 standen 1742 Krit. Beitr. VIII, 46 ff.; §§ 16 bis 21 dann 1743 ebd. VIII, 371 ff.; §§ 22—24 endlich 1745 Neuer Büchersaal I. 415 ff. — Werke III, 95 ff. Neudruck 106 ff.

219) Vgl. Robert Zimmermann: Gesch. d. Aesthetik I, 205 ff.

220) Richtig ist, daß Zingg im „Hamb. Correspondenten" (4. Aug. 1745) aus Schlegels Abhandlung die Berechtigung der Oper her-

leitet, — ein Irrthum von Antoniewicz dagegen (S. CXXXII), daß diese Anschauungen bis in das „offizielle Organ der Schweizer“ eindrangen: die „Freimüthigen Nachrichten von neuen Büchern“, welche Zinggs Aufsatz nachdruckten, waren nur eine Sammlung von — oft sich widersprechenden — Zeitungsausschnitten ohne Abhängigkeit von Bodmer: s. dessen Brief an Sulzer v. 12. Sept. 1747 (Körte S. 69).

221) Söderhjelm (S. 47 ff.) geht indessen zu weit, wenn er eine ganze Kette von Parallelscenen aufstellt; in der Ausführung ist Schlegel vorwiegend selbständig.

222) Vgl. Söderhjelm S. 49.

223) Auch Chr. Hnr. Schmid (Chronologie S. 107 f.) nennt dies Lustspiel Schlegels „eine seiner besten Arbeiten“.

224) Vorbericht: Wke. III, 525 f.

225) In einem Briefe an Hagedorn vom 9. April 1746 (ungedruckt, Besitz von B. Litzmann) nennt Elias selbst sich einen „Feind von denjenigen Satiren, die keinen Beweis, sondern eine bloße Verachtung in sich fassen“.

226) Vorbericht: Wke. IV, 3.

227) Noch nach Schlegels Tode wünscht er, bei Besprechung des I. Th. der Werke, besonders den Abdruck des Heldengedichtes, „daraus uns der Wohlselige etliche Bücher vorgelesen hat“ (Neuest. a. d. anmuth. Gelehrs. 1761, S. 901 ff.).

228) Briefe an Bodmer v. 3. Oct. 1743 und 27. Sept. 1749 (ungedruckt, Zürich).

229) So äußert Bodmer gegen Hagedorn (auf Michaelismesse 1746): „Herr Sekretär Schlegel schreibt mir, daß er ein episches Gedicht auf Heinrich den Löwen verfertige. Ich wünschte, daß ich so nahe bei ihm wäre, daß ich ihm in währender Arbeit zusehen könnte, vielleicht zur Verbesserung des Werkes, gewiß zu meinem großen Vergnügen“ (ungedruckt, Besitz von G. Kestner). Vgl. auch den gleichzeitigen Brief an den pseudonymen Adolf Schlegel (Schnorrs Archiv IV, 297). — Nach Kenntnißnahme vom Inhalt schreibt Bodmer indessen an Gleim 12. September 1747 (Körte S. 66) kurz angebunden: „H. El. Schlegel hat mir das 1. Buch von seinem „Heinrich dem Löwen“ geschickt, das ich nicht lesen kann.“

230) Vorbericht: Wke. IV, 5 f.

231) Brief an Bodmer v. 6. Sept. 1748 (Litterarische Pamphlete. Aus der Schweiz. S. 127).

232) Ebd. S. 121 ff.

233) Ebd. a. a. O.

234) Der Spectator (357. St.) hatte die allegorischen Personi=

ficationen bei Homer und Milton gerühmt, aber dieselben ausdrücklich nur als Nebenpersonen verwendbar erklärt. Ebenso mahnte Breitingers Krit. Dichtkunst (6. Abschn.), die Allegorien nur sparsam einzumischen und sie nicht die Hauptrolle spielen zu lassen.

235) Leider bietet die Fassung der „Werke“ nicht immer die besten Lesarten, worüber schon Adolf Schlegel seinem Bruder Heinrich zürnt (vgl. Brief an Gellert vom 14. April 1768, ungedruckt, Besitz von G. Kestner).

236) V, 165 ff. bei Besprechung des IV. Th. der „Werke.“

237) Vorbericht: Werke IV, 5.

238) Vgl. Muncker: Klopstock S. 36.

239) S. Ode „Mein Vaterland“.

240) Vorbericht: Werke IV, 228.

241) II. Th., 8. Buch.

242) Die Vermischten Schriften von A. G. Kästner enthalten das Original (I^3, 219 ff.) neben zwei andern anakreontischen Oden E. Schlegels, alle drei mit Parodien Kästners.

243) Dieser war bekanntlich Verleger der Gottschedschen Schriften und auch der „Belustigungen.“

244) Gellerts Schriften, hrsg. von Rabener, X, 40 ff.

245) Vgl. II, 160: „Lobschrift auf Amouretten, ein Schoßhündchen“ u. a.

246) IV, 161 ff.

247) Dieselbe Ansicht spricht Söderhjelm (S. 127) aus. Schon Adolf Schlegel nennt sie „unendlich besser als alles Geschmadere (Geschnatter?) von Gleimen, der nach meinem Bedünken nichts, gar nichts Gutes geschrieben hat, als die Lieder des Grenadiers“ (Brief an Gellert vom 14. April 1768, ungedruckt in G. Kestners Besitz). Ganz anderer Ansicht ist Cholevius (I, 480): „Welche geistlose Sache,“ ruft dieser unter Lobeserhebungen auf Gleim, „ist der Anakreontismus in den unbeholfenen Reimen jener Triller und Hudemann, jenes Elias Schlegel, der“ — risum teneatis! — „auch zu lange Gottscheds Gunst genossen!“ — —

248) Freilich muß man in die Archive hineingreifen, um auch diejenigen Briefe kennen zu lernen, welche wegen ihres rein privaten Inhalts zum Druck ungeeignet sind. Georg Kestners Autographensammlung enthält neben vielen werthvollen Schriftstücken hunderte solcher Art.

249) So nahm Cramer nach seiner Versorgung Adolf Schlegel in sein Haus; dieser beherbergte seinerseits später seinen jüngsten Bruder lange Zeit, während Gellert denselben wiederholt empfehlen mußte.

250) Leben XXIX.

251) Ebd. XXX.

252) Vom 16. Nov. 1742 (ungedruckte Stelle, Leipz. Univ.=Bibl.).

253) S. Danzel S. 146.

254) Betrachtungen über Gottscheds Charakter (Schriften II, 350 ff.).

255) Brief an Hagedorn v. 4. Sept. 1743 (Hagedorns Wke., h. v. Eschenburg, V, 284 ff.)

256) Ebd. IV. 14 f.

257) Vgl. Brief an Hagedorn v. 10. Aug. 1743 (ungedruckt, bei B. Litzmann).

258) Brief an Gottsched v. 18. Apr. 1743 (Danzel 151).

259) Hagedorns Poet. Wke. IV, 18.

260) Vgl. A. Brandl: B. H. Brockes, S. 70.

261) Vgl. A v. Hallers Gedichte, h. u. eingeleitet v. L. Hirzel S. CCCXCIX.

262) S. Danzel 115 ff. u. Brandl a. a. O. S. 64 u. 123.

263) Vgl. Brief an Hagedorn v. 9. Nov. 1743 (Hagedorn h. v. Eschenburg V, 291).

264) 10. August 1743 (ungedruckt bei B. Litzmann).

265) 3. März 1744 (ungedruckt, ebd.).

266) Brief an Bodmer v. 8. Oct. 1746 (Stäudlin).

267) Vgl. Gervinus IV[5], 406 ff.

268) S. Prutz: Holberg, S. 141 ff.

269) 26. Oct. 1743 (Hagedorn h. v. Eschenburg V, 288).

270) S. ebd.

271) Danzels Behauptung („Gottsched" S. 44), Gottscheds philosophisches Compendium sei „von Elias Schlegel ins Dänische übersetzt," beruht auf einem Mißverständniß; Schlegel schreibt an Gottsched 18. April 1743 (ebd. S. 151): „Wir haben hier erst neulich den 1. Theil der Weltweisheit, so Ew. Magn. geschrieben, ins Dänische übersetzt, aus der Presse bekommen Ich habe seit ich hier bin meine Zeit meistens auf das Dänische gewendet, so daß ich nunmehr im Stande bin sie zu lesen."

272) S. ungedruckten Theil seines Briefes an Gottsched v. 18. Apr. 1743 (Leipzig, Univ.-Bibl.).

273) Leben XXXI f.

274) Brief an Gottsched v. 3. Aug. 1743 (ungedruckt, Leipzig, Univ.=Bibl.).

275) Leben XXXV f.

276) Ebd. XXXVIII.

277) Unter dieser Bezeichnung umfaßte man ja damals noch unterschiedslos alle Studirten und Schriftsteller.

278) Brief an Hagedorn v. 10. Aug. 1743 (ungedr. b B. Litzmann)

279) Br. a. Gottsched v. 18. Sept. 1743 (Danzel S. 153).

280) 26. Oct. 1743 (Hagedorn h. v. Eschenburg V, 288 ff.).

281) Holberg's Vermischte Briefe, Bd. III, Br. 28, S. 141. — Vgl. Prutz: Holberg S. 170.

282) Vgl. Brief an Bodmer v. 18. Sept. 1747 (Schnorrs Archiv XIV, 49).

283) Söderhjelm (S. 16) sieht in der Zurückweisung des „Bauerscherzes", welche Schlegels späteres Vorspiel „Die Langeweile" enthält, einen Seitenhieb gegen Holberg. Zu solcher Heimtücke hatte der deutsche Dichter keinen Grund; auch geht aus der näheren Ausführung hervor, daß im Gegentheil an den „Bauerscherz" der deutschen Rüpelstücke gedacht ist,

Der, damit sich nur ein laut Geschrei erhebet,
Mit Händ' und Füßen sich bestrebet,
Sich stößt, sich balgt, sich wälzt, sich auf den Boden streckt,
Kurz dessen ganzer Witz nach Bier und Branntwein schmeckt.

284) Leben XLII.

285) S. Brief an Bodmer vom 31. März 1749 (Schnorrs Archiv V, 57). Daß er mit Gellert correspondirte, beweist näher ein hs. auf der Königl. Bibliothek zu Berlin vorhandener Brief Adolf Schlegels, worin er (30. Mai 1771) eine Bescheinigung giebt über: „den richtigen Empfang sowohl von den Gellertischen Briefen, als auch von meinen und meiner Brüder Briefen an diesen unsern beiderseitigen sel. Freund."

286) S. Adolfs Brief an Giseke o. D. (Schnorrs Archiv V, 62).

287) S. Brief Giseken an Adolf Schlegel v. Juli 1747 (Schnorrs Archiv V, 55).

288) Vgl. J. Minor: Chr. F. Weiße, S. 6. f. S. auch Brief v. Aug. Amalia Schlegel an Lessing v. 21. Oct. 1780 (Lessings Wke., — Hempel XX, 2, S. 1024).

289) Vgl. Minor a. a. O. S. 16.

290) Vgl. besonders Danzel: Gottsched S. 268 f.

291) S. Jördens' Lexikon unter Ad. Schlegel S. 523.

292 Vgl. Koberstein III,[5] 59.

293) Wke. III, 421 ff.

294) Vgl. Brief von Pottelwitz (Ad. Schlegel) an Bodmer v. 30. Juli 1746 (Litt. Pamphlete S. 94).

295) Charakteristiken S. 495.

296) Leben XXXIX.

297) 3. Oct. 1743 (ungedruckt, Züricher Stadtbibliothek).

298) 15. Sept. 1745 (Leben XL u. Schnorrs Archiv XIV, 48).

299) Gottsched hatte ihn in der Vorrede zum IV. Th. der „Schaubühne“ mit Corneille verglichen!

300) Leben XLI f.

301) 15. April 1747 (Stäudlin).

302) 19. April 1746 (ebd.).

303) Gottschedianer, Züricher, Indifferente.

304) An Hagedorn z. Ostermesse 1746, (Hagedorn h. v. Eschenburg V, 204).

305) Söderhjelm S. 2[illegible] f.

306) Lessing an Eva König 8. Januar 1773 (Lessings Wke., — Hempel XX, 1, S 541).

307) „Gottsched und seine Zeit“ S. 250.

308) Vorbericht: Wke. IV, 205 f.

309) J. Adolf Scheibe: Tragische Cantaten (außer Schlegels Gedicht enthält die Ausgabe Gerstenbergs „Ariadne auf Naxos“). Flensburg u. Leipzig 1765. — Vgl. Ersch: Handbuch d. deutschen Litt. II², 2, S. 861, Nr. 5928.

310) Vgl. Erich Schmidt über Goethes Proserpina (Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte I, 1, S. 41).

311) Exemplar der Königl. Bibl. zu Dresden.

312) Exemplar ebd.

313) Erwähnt von Söderhjelm S. 113. — Elias Schlegel wurde, wie noch des Weiteren auszuführen sein wird, 1748 als Professor angestellt.

314) S. 122. — Nicht zuerst, wie Antoniewicz S. CXXXIV glaubt, in Schmids „Nekrolog“, 1785, S. 246.

315) Söderhjelm (S. 113) bewegt sich in folgendem Gedankengange: Schmid hat ebenso als den Mitherausgeber der „Sammlung einiger Schriften zum Zeitvertreib des Geschmackes“ unsern Elias Schlegel statt seines Bruders Adolf genannt (den Beweis von Adolfs Autorschaft liefert der aus der Autographensammlung von Georg Kestner, dem Enkel Charlotte Buffs, — nicht, wie Antoniewicz S. CXXXIV glaubt, aus A. Kästners Nachlaß — herausgegebene Briefwechsel Adolfs mit Giseke, — Schnorrs Archiv V, 41 ff.). So kann nach Söderhjelm der jüngere Bruder Heinrich (der erst Ostern 1745 die Schule verließ und sich litterarisch noch nicht versucht hatte!) als Destouches-Uebersetzer angenommen werden, da dieser 1761 am ehesten als „Herr Professor Schlegel“ bezeichnet werden konnte,

während Elias schon todt war (doch wird Elias auch nach seinem Tode noch häufig als „Hr. Prof. Schlegel“, durchaus nicht immer als „sel. Schlegel“ citirt; wo der Vorname fehlt, ist gewöhnlich der bekannteste des Namens, Elias, gemeint; auch erwähnt Adolf in einem späteren Briefe au Gärtner — vom 10. März 1788, ungedruckt bei G. Kestner — nur, daß Heinrich, als er noch in Leipzig studirte, „an der großen Sammlung von Reisebeschreibungen übersetzte“). Ferner behauptet Söderhjelm, Elias sei 1745 anderweitig beschäftigt und auch ohne nähere Beziehung zu Gärtner gewesen, — beides, wie wir wissen, unrichtig. Schließlich ist auch die Vorrede für Schlegel durchaus nicht zu unparteiisch, streift vielmehr nahe an Selbstverrath der Anonymität.

316) A. a. O. S. 276.

317) In seiner Einleitung zum Neudruck, S. CXXXIII ff.

318) Die Vermuthung von Antoniewicz S. CXXXVI, Gärtner habe vielleicht nur Schlegels Arbeit zum Druck befördert, erweist sich damit als irrig. — Im Hamburger Nachdruck ist diese Ungleichheit infolge Durchführung der ersten — Schlegelschen — Schreibart (vielleicht auf Schlegels directen Einfluß?!) ausgeglichen.

319) Vgl. Lessing: Hamb. Dramat. St. 28.

320) Vgl. Danzel S. 277 f.

321) Ueber diesem Buch ohne Titel schwebte bisher völliges Dunkel, das erst durch Briefe aus Kestners Sammlung, die ich einsehen durfte, einigermaßen gelichtet wird. Bodmer hatte sich 12. Sept. 1747 in einem Briefe an Sulzer (Körte S. 69) über das Buch aufgehalten: „Mir sollte leid sein, wenn Herr von Hagedorn (dessen Verleger Bohn war!) an dem Buch ohne Titel viel Antheil hätte.“ Dazu gab Gleim die Anmerkung: „Von Elias Schlegel.“ Der gute Adolf hatte seinen Zweck erreicht: das Buch erregte wegen seiner originellen Einführung Aufsehen, und alles suchte nach dem „Verfasser“ (wie man damals noch auch für „Herausgeber“ sagte). Hagedorn seinerseits rieth auf Ebert (der als Hamburger ebenfalls leicht Beziehungen zu Bohn haben konnte!). Am 21. September 1746 (die drei folgenden Briefe liegen ungedruckt bei Kestner) schreibt Giseke an Hagedorn: „Der Verfasser des Buchs ohne Namen hat erfahren, daß E. H. den H. Ebert für den Verfasser desselben gehalten haben. Er hat daraus mit der Eitelkeit eines Schriftstellers geschlossen, daß es Ihnen nicht mißfallen habe, und ich weiß, wie wohl er sich darauf zu gute thut. Es ist eben der, den ich, und wo ich nicht irre, auch E. H. bei dem Lobe der Gottheit nach Anleitung des 104. Psalms (von Adolf Schlegel!) in dem I. Bd. der Beiträge

schon ehemals mit H. Eberten verwechselt haben.“ Hagedorn giebt noch im selben Monat die Verwechslung zu, anfügend: „obwohl ich auch sogleich ein paar Erzählungen darinnen bemerket, die ich von H. Schlegeln in Kopenhagen wußte . . . Die kleine Ode über das Kartenspiel hätte nicht glücklicher gerathen können.“ Vielleicht tragen genauere Angaben zu ihrer Auffindung bei. Giseke antwortete am 25. October: „Die kleine Ode über das Kartenspiel ist von H. Schlegeln in Kopenhagen. Sie ist ganz außerordentlich wohl gerathen; indessen habe ich doch schon zu seinem Herrn Bruder gesagt, ich glaubte, sie könnte mir und viel mehrern noch weit besser gefallen, wenn sie an ein Frauenzimmer gerichtet wäre; denn man interessirt sich für dasselbe so sehr, daß kein Zweifel ist, der Schluß dieser kleinen Ode würde noch viel mehr rühren, als er jetzt thut, wenn er durch die Person des Geschlechts, an die es gerichtet ist, noch ein neues Gewicht bekäme.“ — Uebrigens erwähnt Adolf Schlegel, entsprechend der damals allgemeinen Art, seine Anonymität zu wahren, geflissentlich in dem Brief, welchen er als „Pottelwitz“ an Bodmer 30. Juli 1746 schrieb (Litt. Pamphete S. 94), „das Buch ohne Titel, in welchem die Vorrede und einige Anmerkungen bei den Romanhelden besonders merkwürdig sind.“

322) Aufgefunden ist ein Exemplar des Buchs ohne Titel weder von mir noch von Antoniewicz, trotz Anfragen an alle größeren Bibliotheken. Wenigstens geben die „Freimüthigen Nachrichten von neuen Büchern“ (III, 223) den Inhalt genau an; neben größeren Uebersetzungen aus dem Französischen finden sich an Originalen nur kleinere Gedichte. Während hier die Vorrede, die dem Herausgeber Adolf zuzurechnen sein wird, „voll Witz und Geschmack“ gefunden wird, fällt S. 298 „W. Erlenbach“ (das ist Bodmer) mit unnöthigem Eifer über das Buch her. Ebd. IV, 132 folgt eine erneute lobende Anzeige, — das Blatt war, wie erwähnt, vorwiegend eine Sammlung von Zeitungsstimmen.

323) Leben LI.

324) I, 317.

325) Das 67. St. des Spectator geißelt die — auch von Schlegel gerügten — unschicklichen Ausartungen des Tanzes, erwartet jedoch von einem ästhetisch geregelten Tanze Förderung der Körpergewandtheit und der Schicklichkeit.

326) In endgiltiger vollständiger Gestalt: Wke, III, 421 ff. — Nach späteren ungedruckten Briefen (bei Kestner u. Litzmann) ließ Schlegel durch Hagedorn häufig für die neue dänische Königin Tänze besorgen.

327) Abgedruckt im V. Bd. der Wke.

328) Hallische Bemühungen (1745) XIII. St., S. 463. — Allg. Dtsch. Bibliothek (1771) Bd. XV, S. 231 ff.

329) S. Söderhjelm S. 131.

330) Ausführliche Nachricht in Schlegels Brief an Hagedorn v. 9. April 1746 (ungedruckt, Besitz v. B. Litzmann).

331) Johann Heinrich Schlegel an Nicolai 27. April 1771 (ungedruckt auf der Königl. Bibl. z. Berlin). — Die Zeitschrift liegt gesammelt in 2 Bdn. vor (Kopenhagen 1773). — Exemplar der Kieler Univ.-Bibl.

332) Vgl. Söderhjelm S. 53.

333) „Außerdem" entspricht heutigem „sonst".

334) S. Vorbericht: Wke. II, 186 f.

335) Dies theils zur Bestätigung, theils zur Ergänzung meiner Ausführungen in der Monographie „Karl Gotthelf Lessing" S. 71 f.

336) Wke. IV, 102.

337) Vgl. seinen Brief an Bodmer v. 18. Sept. 1747 (Schnorrs Archiv XIV, 49 ff.).

338) Vgl. Söderhjelm S. 63 f.

339) Litteraturbrief 191, Moses Mendelssohns Schriften IV, 2, S. 310 f.

340) Hamburgische Dramaturgie 52. St.

341) Haller (Gött. Gel. Ztg. 1748, S. 350) findet den „Geheimnißvollen" nicht nur „voll Witz und Artigkeit", sondern auch den „Knoten natürlich und wirksam".

342) Vgl. Schütze: Hamburgische Theatergesch. S. 275.

343) F. L. W. Meyer: F. L. Schröder I, S. 382; II, 2, S. 17 55, 144.

344) Poet. Wke. I, 135 f.

345) Fabeln und Erzählungen, III. Buch.

346) Ueber andere ähnliche Stücke s. J. Minor: Chr. F. Weiße, S. 101.

347) Von da in die „Wke." übergegangen (II, 183 ff.).

348) Am 9. Apr. 1746 kündigt er Hagedorn die Absicht an, „eine Tragödie unter dem Titel Canut zu machen" (ungedruckt bei Litzmann); am 8. Oct. arbeitet er bereits wegen einer vorausgesagten „Komödie" (der damaligen Allgemeinbezeichnung für jedes Theaterunternehmen) fleißiger an dem Stück (Brief an Bodmer, gedruckt bei Stäudlin a. a. O.). An Hagedorn sendet er die erste Fassung des Anfangs, von welcher sich die Redaction des Druckes in Einzelheiten vortheilhaft unterscheidet (ungedruckt bei Litzmann).

349) Akt II, Sc. 4 (Wke. I, 139 ff.). Einen Nachdruck brachte der II. Bd. des „Theaters der Deutschen“ (1766).

350) Schon Antoniewicz (S. CXIX Anm. 1) weist auf das äußere Moment hin, daß Schlegel „den sonst so verunglückten (?!) Charakter des Erzbösewichts (!) Ulfo im Canut sichtlich“ auf die Art gliedweiser Beschreibung gebildet habe, welche er an Shakespear (in der Vergleichung mit Gryph und in der Abhandlung von der Nachahmung) so nachdrücklich hervorhob. — Obgleich es wie kleinlicher Eifer gegen meinen überaus fleißigen und wohlmeinenden Vorgänger erscheinen könnte, muß ich bemerken, daß diese Behauptung, so sehr sie zu meiner obigen Darstellung zu passen scheint, doch zum mindesten nicht correct ist: denn Ulfo offenbart seinen Charakter fortdauernd selbst durch seine Reden und Handlungen; gliedweise durch andere vorgetragen werden nur die früheren Thaten Ulfos (die Vorfabel), doch ohne jedes sichtliche Bemühen, dadurch im Sinne des Aesthetikers Elias Schlegel Bild und Vorbild neben einander zu stellen.

351) Wahrheit und Dichtung, 4. Buch.

352) Beide Drucke finden sich in der Königl. Bibliothek zu Berlin. — Auf dieselben ist inzwischen, nachdem diese zu Pfingsten 1888 vollendete Abhandlung bereits der Kieler Facultät vorgelegen hatte, auch von Oskar Walzel (Vierteljahrschrift f. Littgesch. I, 2, S. 222 ff.) verwiesen worden.

353) W. Scherer: Poetik S. 20 vermuthet mit Recht, daß zu Gottscheds Zeiten auch in der Declamation „der französische Stil“ herrschte, „d. h. wahrscheinlich das tragische Tremolo, eine erstaunliche Form unnatürlicher Rede, welche von vorn herein pathetisch die natürliche Gliederung der Declamation mit gleichmäßig tragischen Falten bedeckt.“

354) Bibliothek der schön. Wiss. u. d. freien Künste I, 38 ff.

355) Besonders im Brief an Nicolai v. Nov. 1756 (Lessings Wke., — Hempel XX, 1, S. 71 f.).

356) Vorbericht: Wke. I, 212.

357) Gött. Ztgn. v. gelehrten Sachen 1748, S. 359.

358) 14. Sept. 1747 (ungedruckt in Zürich).

359) 7. Dez. 1747 (ungedruckt bei G. Kestner).

360) Vgl. Bibl. d. schön. Wiss. u. d. freien Künste, Bd. VIII (1762), S. 101 ff.

361) Briefe über den itzigen Zustand d. schön. Wiss. i. Deutschld. von Nicolai (1755, S. 123).

362) Riv. della Germ. XVI, 16. — Vgl. Th. Thiemann: Deutsche Kultur u. Litteratur des 18. Jh. im Lichte d. zeitgenöss. ital. Kritik, S. 49.

363) Dell' origine, progressi et stato attuale d' ogni letteratura II, 1, 4 bez. II, 1, 1. — Vgl. Thiemann S. 68 bez. 46.

364) Chronologie S. 129 f., Nekrolog S. 263 ff.

365) Plümicke: Thgesch. v. Berlin S. 198.

366) Meyer: Schröder I, S. 19, 129 f., 292, 317 u. II, 2, S. 51, 139, 155.

367) Unterhandlungen, hrsg. v. Eschenburg, V, 274.

368) Vorbericht: Wke. I, 214.

369) Vgl. E. Schlegels Brief an Bodmer v. 15. Apr. 1747 (Stäudlin).

370) Nach Hagedorns Brief an Bodmer v. 14. Sept. 1747 (ungedruckt in Zürich).

371) Gedruckt bei Stäudlin a. a. O.

372) 15. Apr. 1747 (ebd.).

373) 18. Sept. 1747 (Schnorrs Archiv XIV, 49 ff).

374) Ungedruckt, Besitz von N. F. Schlegel in Kopenhagen. — Auch die übrigen Gedichte unseres Elias Schlegel an seine Braut erheben sich durch Wahrheit des Gefühls über die in den „Werken" veröffentlichten Verse. Da indessen seine Lyrik nicht zu denjenigen seiner Schöpfungen gehört, welche nothgedrungen der Litteratur erhalten bleiben müssen, so glaube ich von einer Veröffentlichung absehen zu sollen.

375) Kopenhagen 1747. — Wke. III, 475 ff.

376) Es ist eine Umkehrung des thatsächlichen Verhältnisses, wenn Antoniewicz (S. CLVIII) den Entwurf zum „Gärtnerkönig" als Entschädigung für die in der „Vorrede" geübte Enthaltsamkeit bezeichnet: Am 8. Oct. 1746 ist der Plan der Tragikomödie bereits erwähnt, und zwar ausdrücklich nach der Motivirung seiner Enthaltung von einem directen Angriff gegen die Gottschedianische Stillosigkeit. Also war damals die Vorrede noch nicht beabsichtigt. Am 15. April 1747 dagegen, da er eben die Vorrede niedergeschrieben, nennt er den „Gärtnerkönig" einen Versuch, den er „vielleicht niemals wagen werde auszuführen." — Ferner scheint es mir gesucht, wenn Antoniewicz (S. CXLVIII) eine Beziehung der Vorrede zu Schlegels Wochenschrift „Der Fremde" construiren will.

377) Unter diesem Titel i. d. „Wkn." (III, 213 ff.) abgedruckt.

378) Grundriß V[5], 351.

379) 8. Oct. 1746 (Stäudlin).

380) 15. Apr. 1747 (ebd.).

381) Vgl. Antoniewicz S. CLV.

382) Buch v. d. deutsch. Poeterei (W. Braunes Neudruck S. 33 ff.).

383) Hier verräth Schlegel fruchtbares Studium der von Bodmer herausgegebenen „Kritischen Briefe" (Zürich 1746), welche in den „Auszügen aus des Hr. G(raf) v. C(onti) Abhandlung von der Tragödie" bemerken (S. 17): „Die Kunst den guten Willen und die Gewogenheit der Zuseher derjenigen Person zu erwerben, welche ein Unglück zu leiden hat, erfordert, daß man in ihrem Charakter oder in ihren Handlungen nichts einfließen lasse, was sie in den Verdacht eines verderbten Herzens bringen könnte."

384) Vgl. Karl Borinski: Die Poetik der Renaissance S. 370 f.

385) 14. Sept. 1747 (gedruckt bei Antoniewicz S. CXLIX), Bodmers Antwort 7. Dec. 1747 (ungedruckt bei G. Kestner).

386) S. 123.

387) Bibl. d. schön. Wiss. u. d. fr. Künste I, 57 ff.

388) Brief an Bodmer vom 15. April 1747 (Stäudlin).

389) I, 354 (Ausgabe Amsterdam 1715). Vgl. auch Riccoboni: De la Réformation du Théâtre S. 98.

390) Neue Bibl. d. schön. Wiss. u. d. fr. K. I, 36 ff.

391) Schriften Bd. IV (Geschichte des deutsch. Theat.) S. 63 f.

392) Vgl. Meyer: F. L. Schröder I. 196.

393) Antoniewicz S. CLX begründet, die Fortlassung dieses Schreibens aus seinem Neudruck damit, daß es „weder ein litterarisches oder ästhetisches Interesse beansprucht, noch auch das genügende Maß von Erfahrung und Sachkenntniß aufweist, um als ein kulturhistorischer Beitrag zur Theatergeschichte gelten zu können." Richtig ist nur, daß Schlegel bei Aufstellung der Kosten mit den Zahlen etwas gar zu willkürlich umspringt.

394) Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe (Amsterdam 1740) S. 167.

395) Von Erich Schmidt (Lessing II, 1, S. 61 f.) bereits als „bedeutsame Neuerung" hervorgehoben.

396) De la Réformation du Théâtre S. 105.

397) Lessing empfahl für das Mannheimer wie für das Wiener Nationaltheater die Gründung einer Theaterpflanzschule. Vgl. Danzel-Guhrauer II², 526 f. u. 555.

398) A. a. O. S. 335.

399) Von Gottsched bis Schiller I, 2 (Prag 1869) S. 116.

400) Gesch. d. deutsch. Litt. i. 18. Jh. I³, 394 — Freilich meint Hettner (ebd. S. 391) von Schlegels Schriften im Gegensatz zu Bayer: „Es ist hier nichts von jener Kraft und Leidenschaft, von jenem kriegerischen, herausfordernden, oft muthwilligen und übermüthigen Vordringen, das sonst siegende Neuerungen so anziehend

macht." Indessen geben sich die „Gedanken," wie meine Betrachtung erweisen wird, nicht nur überaus originell und kühn in der Sache, sondern offenbaren auch stellenweise eine Zorngewalt der Sprache, die unmittelbar an Lessing gemahnt.

401) Es ist mir unerfindlich, wie jemand, der diesen Aufsatz gelesen hat, im Hinblick auf denselben erklären kann: „Schlegel ist noch soweit Gottschedianer, daß er von der Theorie ausgeht." Wenn Paul Schlenther, welcher dies in der von ihm und Hoffory herausgegebenen „Dänischen Schaubühne" S. 106 thut, alsbald hinzusetzt: „Jedoch Gottsched wird von dem Abtrünnigen nicht mehr genannt," so bedeutet diese vermeintliche Abschwächung eine neue Unkenntniß, denn der Schreiber dieses Satzes scheint gar nicht bemerkt zu haben, daß sich Schlegel nicht nur nicht auf Gottsched beruft, sondern im Wesentlichen seine ganze Abhandlung gegen ihn gerichtet hat.

402) Vgl. Erich Schmidt: Lessing II, 1, S. 61 f.

403) Das niedere Volk überhaupt.

404) Vgl. Koberstein: Grundriß V[5], 346.

405) Neuestes aus dem Reiche des Witzes, April u. Mai 1751 u. 51. Litteraturbrief.

406) 44. Stück. — Vgl. auch August Wilhelm Schlegels „Vorlesungen über die dramatische Kunst und Litteratur" II[3], 41 f.

407) Franz Mayer hat im 4. Programm des Realgymnasiums zu Oberhollabrunn: „Ein Vorläufer Lessings" eine Reihe Vergleichungspunkte nebeneinander gestellt.

408) Hamb. Dram. 46. St.

409) Ebd. 97. St.

410) Ebd. 33. u. 35. St.

411) 16. u. 17. Brief.

412) Vgl. namentlich Réflexions S. 126, 129, 130.

413) Histoire du Théâtre Italien I, 282 ff.

414) Mémoires de l'Académie VIII, besonders 200 f. Abgedruckt in Bodmers „Sammlung critischer, poet. u. a. geistvoller Schriften" 10. St. (Zürich 1743) S. 85 ff.

415) Réflexions I, 74 u. 419. — Vgl. Antoniewicz S. CLXIV f.

416) A. a. O. S. 17. — Vgl. Antoniewicz S. CLXXVI.

417) Vorbericht: Wke. III, 248 f.

418) Werke III, 241 ff. bez. 259 ff. — Der 2. Aufsatz im Neudruck S. 192 ff.

419) Gött. Z. v. gelehrt. Sachen 1748 S. 475.

420) Im I. Bd. s. „Schriften." Daneben offenbart sich der Einfluß von Gellerts „Betschwester". — Schlegels Vorspiel erschien

zuerst 1747 einzeln, dann 1748 in den „Beiträgen zum Dänischen Theater“; später Wke. II, 521 ff.

421) Schnorrs Archiv XIV, 49 ff.

422) Vorbericht, Wke. II, 325.

423) Vgl. auch Erich Schmidt: Lessing I, 125.

424) Vgl. Söderhjelm S. 88.

425) Von Gottsched bis Schiller I², 104 ff.

426) Im J. 1748. Wke. II, 323 ff. — Nachdruck in den „Schauspielen Breslau 1762“ u. im „Theater der Deutschen“ V. Bd. (1767).

427) S. Vorbericht: Wke. II, 325.

428) 312. Brief (Schriften IV, 2, S. 455 ff.).

429) Lemcke: Gesch. d. dtsch. Dchtg. v. Opitz b. Klopstock, S. 506, bezeichnet Juliane und Kathrine ebenfalls als Vorläuferinnen von Minna und Franziska.

430) Schmid: Chronologie S. 137.

431) Schütze: Hamb. Thgesch. S. 275.

432) Meyer: F. L. Schröder I, S. 73, 317 u. 319. II, 2, S. 52 u. 144.

433) 40. Abend (Dramat. 52. St.).

434) Plümicke S. 404.

435) Prölß S. 307.

436) Freilich hätte der Bearbeiter sich auf Löwens Autorität berufen können, der (Schriften IV, 42 f.) das Stück gegen den Vorwurf der Litteraturbriefe mit dem Hinweis in Schutz genommen hatte, daß solche Vermischung französischer und englischer Charaktere unter den Vornehmen — allerdings sagt er bürgerlichen Standes — in Deutschland zu finden sei.

437) Briefe an Bodmer, hrsg. v. Stäudlin.

438) Joh. Adolf Schlegel, nach Mittheilungen des Bruders, berichtet es an Giseke (Schnorrs Archiv V, 62).

439) Exemplar der Königl. Biblioth. zu Berlin. Heinrich Schlegels Angabe „1747“ erweist sich damit als irrig. — Nachdruck o. O. 1752 (Exemplar der Hamburger Stadtbibliothek). Wke. II, 469 ff. (1762). Gleichzeitig (siehe Söderhjelm S. 74) Wien 1762: „Aufgeführt i. d. K. K. priv. Th.,“ für den scenischen Gebrauch in 2 Acte getheilt, mit einer kurzen ungeschickten Hinzufügung am Schluß. — Auch dieses Drama druckte das „Theater der Deutschen“ in seinem IV. Bd. 1767 nach. Schlegel ist weitaus am stärksten in dieser theils in Berlin bei Rüdiger, theils in Königsberg bei J. J. Kanter herausgekommenen Sammlung vertreten.

440) Eine ähnliche Figur seines „Bankerots“ nennt Karl

Lessing, wohl in Erinnerung an Schlegel, Praatjen (s. meine Monographie S. 60).

441) Wenn Erich Schmidt: Lessing II, 1 S. 93 f. das Motiv der Stummen Schönheit „unglaublich albern" nennt, so scheint er mir doch mehr vom Standpunkt heutiger Kritik als aus der historischen Gesichtsweite zu urtheilen.

442) Da die Einsilbigkeit Charlottens bereits in diesem Drama (II, 6) genügend klar vorgebildet war, halte ich die Heranziehung von Molières sonst so abweichender „Ecole des Femmes" durch Söderhjelm (S. 68 f.) für unnöthig und unzutreffend.

443) Stück 13.

444) Nach Lork, — vgl. Söderhjelm a. a. O.

445) Bayer: Von Gottsched bis Schiller I², 104 stellt dies Stück sonderbarerweise dem „Triumph" nach, weil es wirke „wie die Melodie oder die Figuren einer Gavotte oder Courante."

446) Auch Schiller („Naive u. sentimentalische Dichtung") nennt Schlegel „einen der geistreichsten Dichter unseres Vaterlandes, an dessen Genie es nicht lag, daß er nicht unter den ersten in dieser Gattung (der Komödie) glänzt."

447) Am 10. u. 65. Abend) (13. Stück u. Nachtrag zur Dramaturgie).

448) S. 137.

449) Schütze: Hamburgische Theatergesch. S. 280.

450) Meyer: F. L. Schröder I, S. 125, II, 2, S. 52, 141 u. 148.

451) Plümicke S. 397.

452) Prölß S. 288.

453) Der alte Freund Kästner besang dies freudige Ereigniß bald nachher in einer Elegie (Kästner I, 153).

454) Leben XLV f.

455) Nach ungedruckten Briefen im Besitze v. N. F. Schlegel genas sie inzwischen eines schon nach wenigen Monaten gestorbenen Knaben.

456) Werke III, 308.

457) In einem Briefe an seine Frau v. 14. Sept. 1748 heißt es sogar bereits: „Schickt Dir der Geheime Rath Berkentin vielleicht meine Bogen vom Leben Heinrichs des Löwen, so schicke sie dem Buchführer Mummen auf der Börse" (ungedruckt bei N. F. Schlegel).

458) Exemplar der Kieler Universitätsbibl.

459) Werke II, 545 ff.

460) Litterar. Pamphlete. S. 121 ff.

461) Werke II, 569 ff.

462) Vergl. A. Sauer: Ueber den fünffüßigen Jambus vor Lessings Nathan (Sitzungsberichte der philos.-hist. Cl. d. k. k. Akad. d. Wiss. i. Wien, 90. Bd., S. 661 ff.).

463) Zarnckes Annahme (Ueber den fünffüßigen Jambus mit besondr. Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe, S. 25), diese Abwechselung habe Schlegel für eine Verschmelzung englischer und italienischer Manier gehalten, stützt sich allerdings auf eine irrthümliche Auffassung der englischen Versbehandlung in dem „Schreiben über die Komödie in Versen," ist aber, sofern damit die Ursache von Schlegels Verfahrungsweise in dieser Uebersetzung bezeichnet werden soll, gegenüber der bestimmten Erklärung in citirter Briefstelle unhaltbar, — ganz abgesehen davon, daß Schlegel in den inzwischen verflossenen 8 Jahren eine reiche Entwickelung durchgemacht hat.

464) Vgl. Zarncke a. a. O.

465) Ebd. S. 29.

466) O. Jahn: Goethes Briefe an Leipziger Freunde S. 59. Vgl. Zarncke S. 32.

467) Zarncke: Miscellaneen (Berichte d. k. sächs. Ges. d. Wiss. z. Leipzig. Philol.-Hist. Cl. 22. Bd. S. 210 ff.). Es kann nur eine Verwechselung von Heinrich Schlegel mit Elias vorliegen, der — wie wir sahen — auf Goethe so mannigfach eingewirkt hat; Heinrich Schlegel konnte sich unmöglich durch seine historischen Schriften und seine Uebersetzungen das Prädicat „groß" erworben haben. Gleiches Schicksal wie hier Heinrich Schlegels Uebersetzungen erleiden Adolf Schlegels „Vermischte Gedichte," speciell „Das jüngste Gericht," welches Goethe („Wahrheit u. Dichtung" 4. Bch.) ausdrücklich Elias zuschreibt.

468) Schnorrs Archiv XIV, 57.

469) Handschriftlich im Besitz von N. F. Schlegel.

470) Leben LI.

471) Günstige Stimmung für Schlegel in Dänemark erwähnt Hagedorn 27. Septbr. 1749 gegen Bodmer (ungedruckt Zürich). Vgl. auch Söderhjelm S. 30.

472) Mittheilung von N. F. Schlegel.

473) Vgl. Muncker: Klopstock S. 259.

474) S. auch Hettner S. 398.

475) Neuestes aus der anmuthigen Gelehrsamkeit II, 901 ff. Vgl. auch Danzel S. 145.

476) Bodmer: Vier kritische Gedichte (D. Litt.-Denkm. N. 12 h. v. J. Baechtold, S. 101, vgl. Vorrede S. XLV).

477) Der Erstgeborene von den dichtenden Brüdern Schlegel war Elias allerdings; sonst hatte er, wie erwähnt, noch einen älteren Bruder, der, nach einem Briefe Adolfs an Elias (ungedruckt bei

N. F. Schlegel) Mathematiker — nicht, wie Gellert (X, 40 ff.) behauptet, Jurist — war.

478) S. 140.

479) XV, 231 ff.

480) Lappenberg: Briefe von u. an Klopstock, S. 29 f.

481) Während man allgemein mit offen ausgesprochener Sehnsucht einer Gesammt-Ausgabe von Elias Schlegels Werken entgegensah, erschien 1750 in Leipzig eine zweibändige anonyme Uebersetzung von des Herrn von Saint-Foix „Theatralischen Werken", welche vielfach als nachgelassenes Werk des Verstorbenen bezeichnet wurde (Schmid: Chronologie S. 153, Nekrolog S. 252). Heinrich Schlegel nennt dieselbe nicht. Auch würden die beigedruckten Aufführungszeiten auf ein Entstehen der Uebersetzung in den letzten beiden, wahrlich durch wichtigere Arbeiten des Verfassers ausgefüllten Lebensjahren hinweisen. Ferner ist der Ton der Vorrede (Exemplar der Münchener Hof- und Staatsbibliothek) für den bescheidenen Elias Schlegel viel zu anspruchsvoll. Vor allem aber wird kein Kenner seiner Werke ihm Verse (nur die Divertissements sind in Versen übersetzt) wie die folgenden aufbürden wollen:

Singet eines Prinzen Glücke,
Eines Lieblings vom Geschicke,
Den man gleich dem Vater liebt!
Singet die, die dieses Glücke
Ihm mit ihrem Herzen giebt.

Indessen war Adolf Schlegel Ende der vierziger Jahre allerdings fortdauernd zu Uebersetzungen als litterarischen Lohnarbeiten genöthigt, und in der That dankt auch Giseke diesem seinem Freunde brieflich, daß derselbe seiner Braut den Saint-Foix gesandt (29. Juni 1751, ungedruckt, Besitz von G. Kestner). Die Uebersetzung ist dabei allerdings nicht direct als Adolfs Werk bezeichnet, obgleich andere Arbeiten desselben daneben als solche genannt sind: „Ich danke Ihnen nicht, daß Sie die Lettres der Babet übersetzt haben, nicht, daß Sie von diesen Briefen und dem Saint-Foix meinem Mädchen ein Exemplar geschickt, nicht, daß Sie den Batteux so vortrefflich übersetzt."

482) Ebenso wie alle folgenden Briefe ungedruckt bei G. Kestner. Es ist erfreulich, daß durch die mir gestattete Veröffentlichung derselben Adolf von dem Verdachte gereinigt wird, für das Andenken seines Bruders gar nichts Positives geleistet zu haben.

483) Diesen übersetzte Adolf Schlegel.

484) Oft springt der Briefwechsel der Bremer Beiträger launig von Du zu Sie über, und umgekehrt.

Zeittafel.

	Johann Elias Schlegel und	seine Zeit.
1709	. . . .	Moralische Wochenschriften in England.
1712	. . . .	J. J. Rousseau geb.
1718	J. E. Schlegel geb. 28. Januar.	Voltaires erster theatr. Erfolg.
1721	. . . .	„Discurse der Maler.“ — Brockes' „Irdisches Vergnügen in Gott,“ I. Th.
1723	. . . .	Chr. Günther †.
1724	. . . .	Gottsched in Leipzig. — Klopstock geb.
1725	. . . .	„Vernünftige Tadlerinnen.“
1727	. . . .	Neubersche Truppe.
1729	. . . .	Hagedorns „Versuch einiger Gedichte.“ G. E. Lessing geb.
1730	. . . .	Gottscheds „Critische Dichtkunst.“
1731	. . . .	Königs „August im Lager.“
1732	. . . .	Gottscheds „Sterbender Cato“ u. „Crit. Beiträge.“ — Bodmers Milton-Uebersetzung. — Hallers „Versuch schweizerischer Gedichte.“
1733	Schulpforte.	
1735	Virgils „Georgica“ IV. Bch. übs. — Adolf nach Schulpforte.	
1736	„Hekuba.“	
1737	„Geschwister in Taurien.“ — Xenophons Cyropaedie übs.	
1738	„Bemühungen Irenens u. der Liebe.“	Hagedorns „Fabeln u. Erzählungen.“
1739	„Dido.“ — Uebersiedlung nach Leipzig. — „Geschwister in Taurien“ überarbeitet. — „Elek-	

	tra" des Sophokles übs. — „Anmerkungen üb. d. Trauerspiele der Alten u. Neuern." — Episteln.	
1740	„Schreiben über d. Komödie in Versen." „Entführte Dose." „Lucretia." — Episteln und Oden.	Friedrichs II. v. Preußen Regierungsantritt. Chr. Wolf nach Halle zurück. — Gottscheds „Deutsche Schaubühne" mit Holberg-Uebs. — Breitingers „Crit. Dichtkunst." — Bodmers „Abh. v. d. Wunderbaren." — Richardsons „Pamela".
1741	„Hermann." — „Vieles und doch nichts" („Geschäftig. Müßiggänger"). — 1. Entwurf des „Geheimnißvollen"). — Episteln u. Oden. — Reden u. moral. Aufsätze. — Recension von Klajs „Herodes." — „Demokritus." — Vergleichung Shakespears u. Gryphs. — Rede v. d. Unähnlichkeit i. d. Nachahmung.	Shakespears „Julius Caesar" deutsch übs. — „Belustigungen des Verstandes und Witzes." — J. B. Rousseau †.
1742	„Die Trojanerinnen" („Hekuba") überarbeitet; ebenso „Orest u. Pylades" („Geschw. in Taurien") u. „Dido." — Anakreontika. — Reden und moral. Aufsätze. — „Die drei Philosophen." — „Pracht zu Landheim." — „Heinrich der Löwe." — Destouches' „Glorieux" A. I u. II übs. —	
1742—43	Abhandlung v. d. Nachahmung.	
1743	Uebersiedlung nach Dänemark. — Cantaten.	
1744	. . . .	Bremer Beiträge. — Gellerts „Betschwester." — Gleims „Scherzhafte Lieder."
1745	„Die Trojanerinnen" sowie „Orest u. Pylades" nochmals	Pyras u. Langes „Freundschaftliche Lieder."

	überarbeitet. — Vorrede z. „Ruhmredigen.“ — „Schreiben v. d. sinnlichen Ergötzlichkeiten.“ — „Der Fremde.“ — „Der gute Rath.“	
1746	Beiträge z. „Buch ohne Titel.“ — „Der Fremde.“ (Schluß). — „Der Geheimnißvolle.“ — „Canut.“ — „Der Gärtnerkönig.“	Gellerts „Fabeln u. Erzählungen.“ Batteux' „Beaux Arts.“
1747	„Theatralische Werke“ mit Vorrede. — Liebeslyrik. — Uebs. v. „Zartkinda u. Typhon.“ — „Schreiben v. Errichtung eines Theaters in Kopenhagen.“ — „Gedanken z. Aufnahme des dän. Theater.“ — „Stumme Schönheit.“ — „Langeweile.“ — „Triumph d. gut. Frauen.“	Hagedorns „Oden u. Lieder.“
1748	Heirath. — Professur. — Histor. Abhdlgn. — Gothrika. — „Braut in Trauer.“	Gellerts „Lustspiele.“ — Lessings „Junger Gelehrter“ aufgeführt. — Klopstocks „Messias.“
1749	J. E. Schlegel † 13. August.	E. v. Kleists „Frühling.“ — Richardsons „Clarissa.“ — Goethe geb. 28. August.
1750	. . . .	Baumgartens „Aesthetica.“
1755	. . . .	Lessings „Miß Sara Sampson.“
1759	. . . .	Litteraturbriefe.
1761	„Werke“ I. Th.	
1762	„Werke“ II. Th.	
1764	„Werke“ III. Th.	
1766	„Werke“ IV. Th.	Gottsched †. — Lessings „Laokoon.“
1767	. . . .	Lessings „Minna“ u. „Dramaturgie.“
1769	. . . .	Klopstock: „Hermanns Schlacht.“ — Lessing: „Wie die Alten den Tod gebildet.“
1770	„Werke“ V. Th.	Goethe und Herder in Straßburg.

Register.

Druck von C. H. Schulze & Co. in Gräfenhainichen.

Aesopus, Niederdeutscher. Zwanzig Fabeln und Erzählungen aus einer Wolfenbütteler Hs. des XV. Jahrh. herausgeg. von Hoffmann v. Fallersleben. gr. 8°. 83 S. M. 1,80.

Brandes, Georg (Kopenhagen), **Ludwig Holberg und seine Zeitgenossen.** Mit dem Bilde Holbergs. 8°. VI u. 254 S. geh. M. 4,50, geb. M. 5,50.

Brandl, Alois, Prof. (Prag), **Samuel Taylor Coleridge** und die Englische Romantik. 8°. XVI u. 437 S. geh. M. 7,00, geb. M. 8,00.

Druskowitz, H., Dr. phil. (Wien), **Percy Bysshe Shelley.** 8°. XII u. 387 S. M. 6,00.

— **Drei Englische Dichterinnen.** Johanna Baillie — Elisabeth Barrett Browning — George Eliot. 8°. 244 S. M. 4,00.

Elze, Karl, Prof. (Halle), **Lord Byron.** 3. umgearbeite Auflage. gr. 8°. VI u. 516 S. geh. M. 7,50, geb. M. 9,00.

Gaspary, Adolf, Prof. (Breslau), **Die Italienische Literatur im Mittelalter** (Gesch. d. Italienischen Literatur, Bd. I bis einschl. Petrarca). gr. 8°. VIII u. 550 S. M. 9,00.

Geiger, Ludwig, Prof. (Berlin), **Firlifimini und andere Curiosa.** 12°. VI u. 167 S. M. 4,00.

Hillebrand, Karl, Zeiten, Völker und Menschen. 7 Bände. 8°.

Bd. I. Frankreich und die Franzosen. 3. stark vermehrte Auflage. XX u. 396 S.
„ II. Wälsches und Deutsches. XII u. 463 S.
„ III. Aus und über England. VIII u. 408 S.
„ IV. Profile. VIII u. 376 S.
„ V. Aus dem Jahrhundert der Revolution. VIII u. 366 S.
„ VI. Zeitgenossen und Zeitgenössisches. VIII u. 400 S.
„ VII. Culturgeschichtliches. XII u. 335 S. Mit dem Bildnisse des Verf. in Holzstich.

Jeder Bd. geh. M. 6,00, geb. M. 7,00.

Honegger, J. J. (Zürich), **Kritische Geschichte der französischen Kultureinflüsse.** gr. 8°. XII u. 400 S. M. 7,50.

Karpeles, Gustav (Berlin), **Geschichte der Jüdischen Literatur.** gr. 8°. 2 Bde. VIII u. VI u. 1172 S. geh. M. 18,50, geb. M. 21,00.

Kinkel, Gottfr., Prof., **Mosaik zur Kunstgeschichte.** gr. 8°. XII u. 467 S. M. 9,00.

Laun, Adolf, Prof., **Washington Irving.** Ein Lebens- und Charakterbild. 8°. 2 Bde. XIV u. 246 S. u. IV u. 291 S. M. 7,00.

Lewes, G. H. (Verf. von Goethe's Leben), **Geschichte der Philosophie von Thales bis Comte.** Ins Deutsche übertragen von Arnold Ruge.

Bd. I. Alte Philosophie. gr. 8°. VIII u. 533 S. M. 8,00.
„ II. Neuere Philosophie. gr. 8°. 811 S. M. 13,00.

